د. نجاة صادق الجشعمى

السيد حافظ

فى

عيون نقاد المغرب

الجزء الأول

دراسة

نقد

تحليل

الكتاب : السيد حافظ فى عيون نقاد المغرب { الجزء الأول }

الكاتب : د. نجاة صادق الجشعمى

الناشر: مركز الوطن العربى "رؤيا"

البريد الالكترونى : justhappy_man2000@yahoo.com
Hafez66@live.com

تليفون: ٠١٢٨١١١١٨٧٥ – ٠١١١٦٤٠٩٥٦٨

الطبعة الأولى : القاهرة ٢٠١٩
رقم الإيداع : ٢٠١٩/٤٣٩١٢
دار الكتب والوثائق القومية
إدارة الإيداع القانونى
الترقيم الدولى : I.S.B.N 877 – 01 – 5634 - 5
الغلاف :
تصميم وجرافيك : خالد شعبان
الإشراف على التنفيذ :
الأستاذ / أحمد حافظ ـــ الأستاذ / معتز محسن
الجمع والصف الالكترونى : وحدة الكمبيوتر بالمركز
تنفيذ : خالد شعبان
الموزع : مكتبة ليلى : القاهرة – شارع جواد حسنى – أمام بنك ناصر – المتفرع من ش قصر النيل
تليفون : ٠١٠١٧٥٧٦١٥٩

إشراقات ودراسات الباحثين والنقاد

بقلم

أ.د. مصطفى رمضاني

أ.د. عبد الكريم برشيد

أ.د عبد الرحمن بن زيدان

أ. الهواري بن يونس

د. شنايف الحبيب

أ. نعيمة عبد لاوي

أ. محمد السعيدي

أ. محمد المحراوي

أ. نصيرة يعقوبي

أ. ثوريا ماجدولين

أ. عبد السلام بوسنينه

أ. سعاد درير

السيد حافظ فى عيون نقاد المغرب

بقلم د. نجاة صادق الجشعمى

الجمال والذوق والأنا وعلاقتهم بالإنسان ..فالإنسان كوجود حي فاعل بعلاقته بالعالم بل بالكون لذلك علماء فلسفة الجمال أعتنوا بالإنسان وعلاقاته بنفسه وبمن حوله أي علاقته بالآخر وطغت هنا الأنا وعلاقتها سواء بالفرد أو الجماعة وهذا حسب نظرية كل من أفلاطون في (عالم الميتافيزيقا) وأرسطو ونظرية المحاكاة والتقليد وعلاقة الإنسان بالكون والطبيعة فهو الواجد لهذا الكون والأشياء أي (الأنا المطلقة) للواجد لهذا وهو الله خالق لهذا الكون ...(١) وبالرغم مما أثاره أفلاطون وأرسطو من نظريات وقضايا حول الجمال والطبيعة والفن فظل الإهتمام بالجمال وعلاقته بالفن مرتبط لكن منفصل عن الفلسفة ، فالجمال علم قائم بحد ذاته مستقلاً كعلم بذاته في جميع ميادين الحياة ...حتى لو إختلفت أو إتفقت الآراء فكل إبداع فني و أدبي لابد وأن يكون زاخراً بالقيم الجمالية التي تجلب الإستمتاع بالموضوع والفكرة والعمل أي الوصول إلى متعة الإقناع بموضوعية جمالية النص المسرحي المكتوب والمعروض للمتلقي المشاهد والقارئ الناقد.. فالجمال إذاً نبع من قيمة الموضوع والفكرة المطروحان في النص الأدبي عامةً والنص المسرحي خاصةً فالمسرح هو أبو الفنون والمسرح هو من يظهر جمال النص المسرحي والقيم الجمالية للفنون التي تضامنت وأنظمت مع العمل أو النص المسرحي وهذه التقنية المستخدمة والمكتشفة من قبل كاتبنا المبدع السيد حافظ حيث طبق مايقال بأن المسرح أبو الفنون لتحرره من القيود التقليدية المستخدمة في المسرح والنص المسرحي مابين المشهد والفصل ...فالكاتب السيد حافظ بحق متمرد مبدع مستفز رغم مشواره الطويل ومشاريعه الإبداعية في المسرح لكنه إبداع صامت صادم وتقنياته متجددة متطورة مستفزه للمتمسرحين . (السيد حافظ في عيون نقاد المغرب) .

هذا هو عنوان الكتاب الذي بين أياديكم الذي تناول الأعمال المسرحية للكاتب المسرحي والروائي العالمي العربي المصري السكندري ..ضم الكتاب بين دفات صفحاته دراسات نقدية أكاديمية موضوعية شاملة لجميع أعمال الكاتب المسرحية

لكن بقراءات ورؤى وأقلام كبار نقاد مملكة المغرب العربي وعباقرة النقد الأدبي وكباركتاب ومؤلفي ومخرجي المسرح المغربي بهذه الإشراقات المضيئة لتسلط الضوء على الإبداع الصامت المتمرد المستفز الشقي الغاضب المفكر المتعمق والمتجذر الذي يحاول أن يجتث الظلم والإستبداد الذي خيم على المثقفين وطغيان المستثقفين المتمسرحين ...هذا الكتاب بعدد صفحاته التي بلغت على مايزيد عن ١٠٠٠ بقليل أما عدد الدراسات فكانت ٣٣ مابين دراسة وبحث أما عدد الأساتذة الباحثين والنقاد بلغ حوالي ٢٢ ناقداً و باحثاً منهم ٦ من الدكاترة عباقرة المغرب للأدب والنقد العربي وبدأ الكتاب بدراسة وبحث الناقد الأستاذ الدكتور مصطفى رمضاني وختم الكتاب بدراسة الأستاذة الناقدة الحاذقة برؤيتها النقدية الأستاذة سعاد درير ... ..فهل لنا أمام هذه الكوكبه أن نستعرض ما كتب وما سطر من صور نقدية براقة رصدت وثبتت كل ما قرأت من تحولات وتطوير وإبداع في نصوص الكاتب السيد حافظ ؟

كيف لا ومن الغرابة أن نمر مر الكرام ونحن نقرأ هذه الدراسات النقدية في إبداع السيد حافظ الذي لم يلتزم بالطريقة التقليدية التي طالما أعتدنا أن نشاهدها في المسارح أو تقرأ في النصوص المسرحية الآخرى (كفصول أو مشاهد) مثل يقال الفصل الأول ..المشهد الأول هكذا تعلمنا لكن عندما نأخذ نص مسرحي من نصوص الكاتب السيد حافظ نلاحظ ونكتشف أنه أستخدم تقسيمات مغايرة جديدة متطورة وتقنيات مستفزة بحيث إنسجمت الفكرة والموضوع مع النص الذي كتبه وقدمه وطرحه الكاتب في النص المسرحي ... فمن بين التحويلات نرى أن الكاتب أستبدل الفصول بل ألغيت وأستخدم بدلاً منها (مسودات) وأحياناً (لقطات) وربما الإنتقال والدلالات الرمزية كانت بارزة في النصوص المسرحية عند الكاتب السيد حافظ مما أتاح وفتح المجال أمام الباحثين والنقاد والدارسين الأكاديميين والمختصين من الغوص والتحليل.

وذلك بسبب غزارة إنتاجه ودسامة أفكاره وتنقله في أشكال مسرحية مختلفة لعدة مدارس مسرحية تنتمي للحداثة ومابعد الحداثة فأمام الباحث كما قال الدكتور علاء عبد الهادي في يوم ١٣ سبتمبر ٢٠١٨ م في اتحاد كتاب مصر (أن السيد حافظ ليس شجرة إبداعية متفردة بل هو غابة من الإبداع والتنوع المختلف) فكل باحث يستطيع أن ينهل من هذا البحر الهادر بمنهجه ومذهبه الفكري حتى وإن أختلف معه ...وأن سبب إستخدامه لهذه التحويلات نابعاً من عمله المثابر وتنقله مابين

المسرح وما يحتويه إبتداءً من خشبة المسرح والديكور والتمثيل والتأليف والإخراج والإضاءة وكل مايخص المسرح فالسيد حافظ هو إبن المسرح منذ نعومة أظافره منذ أن كان طفلاً يلعب الكرة مع أصدقاءه كان يمتنع عن تناول وجبة الطعام ليوفر قيمة تذكرة ليذهب الى المسرح لكي يشاهد(مسرحية حكم قرقوش) إخراج عباس حمدي وتأليف نجيب الريحاني ..ثم عمل الكاتب السيد حافظ في التلفاز وله مجموعة من السهرات التلفزيونية وله ١٥ مسلسل تلفزيوني فالعمل في التلفزيون أضاف له خبرة إبداعية فإستخدمها كتقنية إضافية للمسرح ، من هنا تولدت عند الكاتب السيد حافظ كيفية إستخدام اللقطة التي أستخدمت في (الأفلام السينمائية) مثل مسرحية (حبيبتي أميرة السينما) وكذلك نكتشف مصطلح جديد على المسرح مثل (الجسر) الذي دل على العبور والإنتقال إلى رؤية أخرى فكل مصطلح له د لالَةَ ورؤيةَ من وجهة نظر الكاتب المسرحي السيد حافظ ..أستخدم الكاتب الرمزية والدلالات الخفية العميقة التي تثير الجدل والتفكير العميق والتحليل والتفسير .
إضافة إلى مصطلح آخر مثل (الحد) الذي قد يكون دل على الخلاص من الظلم والاحتلال والاستعمار الأجنبي للأراضي العربية والعدوان وما كان يعاني الشعب العربي بصورة عامة والمصري بصورة خاصة وتلك الحدود المصطنعة التي فرضها العدو والتي أثرت على الشعب العربي من جميع النواحي النفسية والسياسية والاقتصادية والاجتماعية .. فمن الصعب الإستغناء عن النصوص المسرحية للكاتب السيد حافظ ومن الظلم والغرابة عدم تسليط الضوء على هذا الكم من المسرحيات التي أعتمدت التقنية الإبداعية وخبايا وأسرار وتعميق ثري وحيوي ليحقق ويتيح الفرص لفتح آفاق ومكاسب ونظريات للباحثين والنقاد والدارسين والاكاديميين وتعميق الأفكار وطرح الموضوعات بصور وأعمال وعروض مسرحية مغايرة دون عزل الجانب الفني والإبداعي ووعي وثقافة المؤلف والمتلقي المشاهد مرتبط بالتمثيل والتأويل من خلال الصورة وصياغة الفكرة والربط بين الماضي والحاضر والمستقبل مع التطور والتقنيات الحديثة التي غزت كل المجالات لابد أن تغزو المسرح هنا ليبين لنا الكاتب من خلال النصوص المسرحية المتنوعة التي تأطرت بالتنوع والجماليات التي تمثلت بالحركة الجسدية (كالرقصات والموسيقى) على خشبة المسرح والتكوينات البصرية والصورية والسمعية التي يشاهدها المشاهد المتفرج أما الدكتور عبد الكريم برشيد أستهل دراسته بعالم الطفل حيث الجمال والطفولة وتساءل عن مسرح الطفل وقال:

مسرح الطفل مازال في بداية الطريق فهذا ليس عيباً ولكن العيب هو ألا يدرك واقعه ولا يتجاوز ذاته بإستمرار. هنا يكمن السؤال حول(مسرحية سندريلا)..

هل هي حكاية ؟ هل هي من الأدب العربي أم الأدب الغربي ؟ هل هي تأليف أم إقتباس ؟ هل هي ترجمة أم إعداد ؟ يجيب الدكتور على كل هذه التساؤلات ويقول :

هي حكاية من الأدب الغربي لكن الكاتب كتبها بعين شرقية وبلغة موسيقية وألحان وأغاني وحركات جسدية مما زاد المتعة للمتفرج المشاهد الطفل العربي لكشف المواهب الخفية ...

الحكاية الغربية بعين شرقية . قرأها إنطلاقا من مخزونه الثقافى ، ومن وضعه التاريخي والاجتماعي ، ومن إرثه الحضاري العربي الإسلامي . من هنا . نشأ الإختلاف وسط الائتلاف . أنطلق مما هو عام وشائع إلى ما هو خاص وشخصي . وإبتداءً من المعروف القديم ليعطينا المجهول الجديد .

إن المسرحية كتابة جديدة . لأنها – أولاً – تمت بأدوات معرفية وجمالية مغايرة . ولأنها – ثانياً – رؤية وموقف . موقف من الحكاية الأصل .

فالأحداث في الحكاية تنبني على نوع من التطلع الطبقي .. وهو تطلع تعكسه سندريلا التي تخرج من وضع طبقي لتلتحق بآخر . فهى تهرب من فقرها من خلال الزواج بالأمير .وهى بهذا نجد حلاً خاصاً لمشكل عام . هذا الفعل أو الحدث الخام كيف كانت رؤية المؤلف له ؟ هل ترجمه ، كما هو بأمانة ؟ . هل حوَّره بما يتناسب مع الحقيقة ؟ ذلك ما سوف نجيب عنه عند تحليلنا للمسرحية ..

" سندريلا " كإحتفال مسرحي . هي فى المقام الأول كتابة لفظية . ولكنها – إلى جوار ذلك – تتعدى الكلمات لتُعبر بكل الأدوات التعبيرية المختلفة . فهى بنية كلية مركبة . لأنها بالأساس عناصر فنية مختلفة . إنها الرسم باللحن والرقص والغناء واللباس والإضاءة و .. الملحقات هذه "اللغة الكل" هى لغة الشعر ولغة الجسد ...

وعموماً فما قام به السيد حافظ يستدعي وقفة نقدية خاصة في مجال الأدب المقارن. كما أن مواطن الكوميديا السوداء والغروتيسك متعددة في أعماله المسرحية. وهي كلها تقتضي أكثر من وقفة لإستيفاء هذه الظاهرة حقها من الدراسة والنقد، سواء ضمن الريبرتوار المسرحي الخاص للمؤلف، أم ضمن الريبرتوار المسرحي العربي التجريبي الذي ما تزال إشكالية الغروتيسك فيه لم تحظ بالعناية النقدية الكافية.

......وعموماً هي أيضاً لغة الإيحاء الذي يوصله الكاتب للمشاهد عن طريق التعابير كالخوف والحزن والقلق والسعادة والفرح وبما أن الكاتب عارف بأسرار المسرح من حيث الإثارة والمتعة والإضاءة والعناصر الفنية الأخرى نجد في كل نص من النصوص المسرحية يوضح للدارس والقارئ والناقد الزمان والمكان والإضاءة واللغة الشاعرية والفعل والتأثير الدراماتيكي والصيغ الفنية والحالة النفسية للمشاهد والمؤدي (الممثل) لذلك يسلط الضوء على التأثيرات الوجدانية فهو ينتقي الأحداث التي تدور على خشبة المسرح ويفصلها تفصيلاً كما لو كان خياطاً ماهراً في خياطة الملابس ليظهر جمال الفستان فالكاتب السيد حافظ محترفاً وقد تبين لنا هذا من خلال مشاريعه المسرحية المستوحاة من ذلك التراث وتلك الحكايات الشعبية فسيرى القارئ والناقد والباحث نفسه مشدوداً لهذه الأعمال لغزارة ماتحتوي عليه من مفاهيم وموضوعات وأفكار وأيقونات إبداعية ففي مشروع مسرح الطفل كتب الكاتب السيد حافظ للأطفال ..أعمال مسرحية بلغت (١٨) مسرحية نذكر منها ..

١ – مسرحية سندريلا
٢ – مسرحية الشاطر حسن .
٣ – مسرحية أبو زيد الهلالي .
٤ – مسرحية سندريلا و الأمير .
٥ – مسرحية سندس .
٦ – مسرحية علي بابا .
٧ – مسرحية أولاد جحا .
٨ – مسرحية بيبي والعجوز .
٩ – مسرحية سندباد سواح في البلاد .
١٠ – مسرحية قطر الندى .
١١ – مسرحية عنتر بن شداد .
١٢ – مسرحية فستق وبندق .
١٣ – مسرحية حب الرمان وخيزران..
١٤ – مسرحية القطة يويو والفأر لولو .
١٥ – مسرحية أحلام بابا نويل .
١٦ – مسرحية حمدان ومشمشة .
١٧ – مسرحية الوحش العجيب .
١٨ – مسرحية سفروته في الغابة .

أما إجمالي ماكتب الكاتب السيد حافظ للمسرح وكما ذكرت أنه كاتب متفرد صاحب مشاريع وليس عمل وينقطع ثم يعود ليكتب عمل ثانٍ وثالث فعلى سبيل المثال لا

الحصر بلغ عدد الأعمال المسرحية خلال مسيرته الإبداعية (١١٠) مسرحية وهي كالتالي :
كتب للمسرح والتراث العربي مشروعاً يتضمن مسرحيات للكبار حوالي (١٤) مسرحية هي (قراقوش والأراجوز ، ملك الزبالة ، ليلة سقوط صقلية ، ليلة إختفاء الحاكم بأمر الله . ليلة إختفاء فرعون موسى ، ليلة إختفاء أخناتون ، العالية والأمير العاشق ، الظاهر بالله ، ظهور وإختفاء أبي ذر الغفاري ، حدث في مدينة الزعفران ، عبد النديم . ، أسد الفرات) وله مشروع للمسرح الكوميدي ضم ١٢ مسرحية هي (الغجرية والسنكوح ، وسام من الرئيس ، رحلات إبن بسبوسة ، أنا ماليش حل ، عريس الغفلة ، حكاية الفلاح عبد المطيع ، حكاية مدينة الزعفران ، الحوش ، الراجل اللي لعبها صح ، أمسكوا سالم حشيشة ، ملك الزبالة ، حرب الملوخية) الكاتب السيد حافظ لم ينسى القضية الفلسطينية فكتب أكثر مما كتب الكتاب الفلسطينيين عن فلسطين والقضية الفلسطينية وله مشروع أيضاً تضمن القضية الفلسطينية وحرب أكتوبر والإستنزاف وهو أول من قدم العرض وأستمر العرض لعدة أسابيع بل تعدى الشهر ومن هذه المسرحيات هي (رجال في معتقل ، والله زمان يامصر ، يازمن الكلمة الكذب الكلمة الخوف الحانة الشاحبة العين ، الأقصى في القدس يحترق ، أحبك يامصر) وللكاتب تجربة وكانت هي البداية في إيجاد هوية للمسرح التجريبي العربي ويعد الكاتب السيد حافظ الرائد الأول دون منازع للمسرح التجريبي وبشهادة الأستاذ الكبير فاروق حسني
فقدم السيد حافظ مشروعاً للمسرح التجريبي ضم أكثر من (٤٢ عمل مسرحي تجريبي) ولا زال العطاء والإبداع الصامت للكاتب الكبير السيد حافظ رائد المسرح العالمي والعربي والمصري وفي هذه الصفحات والإشراقات النقدية ستتحرر الكلمات والنصوص والأقلام الحرة الصادقة الواعية والمتواعدة والمتعاقدة مع التطور والإبداع الحقيقي والجمال الذوقي إلى أبي الفنون المسرح وإلى المؤلف الحي وأعماله المسرحية الناطقة بكل لغات العالم الوجدانية مرتكزةً على البساطة والشاعرية مستخدمة الألحان والأغاني والموسيقى لخلق المتعة البصرية والسمعية التي يكتشف من خلالها المشاهدين الصغار مواهبهم الخفية ....هنا أطرح السؤال الآتي لعلكم تجدوا الجواب بين السطور التالية من خلال الإستعراض لما نبه ونبئ وكشف وبصر ووضح وأعطى وأكد وتفحص وتوقف وأشار له الباحثين والنقاد والأساتذة الأكاديميين ..فاللغة في النص المسرحي سواء كانت لغة

عامية أو اللغة الفصحى هل يغير من معنى النص المسرحي ؟ هنا يوضح لنا الدكتور مصطفى رمضاني كيف أستخدم الكاتب السيد حافظ النص المسرحي باللغة الفصحى واللهجة العامية حيث يقول :

وإذا كانت العامية أقرب إلى الوجدان الشعبي، وأقدر على التعبير عن الحالات والمواقف الساخرة بشكل عام، فإن الفصحى لا تقل أهمية عنها حين يقضي السياق لذلك. وربما كانت مسرحية "حكاية الفلاح عبد المطيع" نموذجاً جيداً للكوميديا السوداء. وهي مسرحية كتبت بلغة فصحى، وحوارات شديدة الدلالة والتعبيرية. ولعل نهايتها المعبرة تختزل هذا البعد الغروتيسكي الذي يجمع في لقطة واحدة، قمة المأساة وأوج السخرية. وهي لقطة تعكس مشهداً عبثياً بكل تأكيد، لأنه مشهد يتأسس على المفارقة وغياب المنطق والانسجام.

وهو يذكرنا ببيت المتنبي المشهور:

بذا قضت الأيام ما بين أهلها مصائب قوم عند قوم فوائد([1])

الضوء في منتصف المسرح.. عبد المطيع أمام كرسي العرش عارياً، والوزير والمستشارين.

السلطان : (يضحك) لقد أعجبتني قصتك، عندما سمعت بها قررت يعيينك يا عبد المطيع قاضي القضاة. يصفق رجال الحاشية.

السؤال هو : هل لنا الفصل بين الصورة واللغة ؟ هل لنا أغفال العلاقة بين الصورة واللغة في الشكل المسرحي ؟ وما هو التأثير على المتلقي (المشاهد) ؟؟؟

لقد ضعف الإهتمام بعملية التفكير من جراء أغفال اللغة والإعتماد على الصورة (السينوغرافية) في المسرح وعلى الرغم من تفاوت موقف ورؤى النقاد والباحثين ومخرجي المسرح في هذه الإشكالية فإنهم درسوا النصوص من منظور اللغة أولاً والفكرة ثانياً أما البحث عن الإبداع فقد أستمال إلى بحث شخصي منطفئ بكاتب أو بأخر نتيجة ضعف النصوص المسرحية المكتوبة الآن ..أما الدكتور عبد الكريم برشيد يتناول دور المخرج هنا في (مسرحية سندريلا) إذ يشير لدور المخرج في دراسته حول النهايات وما الذي سيختاره المخرج لنهاية المسرحية .. ولعل أول شروط الإخراج هو أن يمتد حبل الحوار بين المخرج والنص . وهو حوار يقوم على التقابل والتضاد ، وتفاعل السلب والإيجاب . وبهذا يقرأ المخرج النص

---

(١) شرح ديوان المتنبي : وضعه عبد الرحمن البرقوقي – دار الكتاب العربي – بيروت – ١٩٨٦ – ج ١ – ص ٣٩٩.

ويكتبه. يقرأ رموزاً على الورق ، ثم يكتبه على الفضاء ، أو داخله ، يكتبه بالممثل والحركة ، والألوان ، والضوء ، واللباس ، والشكل ، والحجم ، والكتلة . ولقد نجح المخرج منصور المنصور فى أن يُمثل النص تمثيلاً سليماً . وذلك لأنه أعطانا وحدة " كتابية " يذوب فيها المؤلف والمخرج معاً ولا نعود نبصر أمامنا إلا المسرحية .

لقد عمد الإخراج إلى أن يصنع واقعاً جديداً . فيه شئ من الحلم ، وشئ من الواقع وبذلك فقد وظف كل الأدوات الفنية . وذلك من أجل أن يجسد هذا العالم الطفولى الشفاف . ويبقى أن نسجل أن المشاهد الواقعية كانت أقل نجاحاً من المشاهد الفنتازية فما السبب فى ذلك؟ هل يرجع ذلك إلى طبيعة الطفل ؟ أم إلى طبيعة الكتابتين النصِّية والإخراجية..... وينتهي الدكتور عبد الكريم برشيد في دراسته إلى نهاية مهمة مفادها أن العمل راقي ورائع لأنه عمل جماعي مبني على الحب والتعاون وإظهار وترسيخ الشذرات الأخلاقية عند الأطفال المتفرجين وغرس روح المحبة والأخوة والصدق والمساعدة والإحسان ورد الجميل إذ يفصح الدكتور عبد الكريم برشيد أن المسرحية

هذه إذن . هى مسرحية " سندريلا " مجهود جاد وطيب . يعكس إهتمام الإنسان العربى فى الكويت بأجياله القادمة .

ويبقى أن الذين ساهموا فى إنجاز هذا العمل الفني ، من قريب أو بعيد ، أكثر من أن تستوعبهم هذه الدراسة. إن المسرح عمل جماعى، جوانبه الخفية أكبر من جوانبه الظاهرة والعاملون فى الظل. لا يقلون خطورة عن العاملين فى الضوء، فتحية لكل التقنيين المسرحيين الذين يشتغلون فى صمت ......

..أما مخرجي مسرح الصورة فقد خرجوا عن المستويات الرأسية والأفقية للنص المسرحي من حيث إلغاء اللغة والتركيز على محاولة تقنية الفكر المسرحي متجاهلين أو متعالين على النص المكتوب وتهميش دور المؤلف المسرحي مما أدى الى ظهور مدرسة جديدة هي مدرسة (موت المؤلف) فهذا الجنوح والمباغتة والمراوغة مجتمعة معاً أدت إلى جنوح المخرجين إلى طرح مسائل وأفكار أقرب إلى ميدان الميديا والتقنية العلمية الحديثة كإستخدام لغة الصورة والضوء أيضاً بمثابة (لغة) لعرض أشكال تقترب من المعنى من خلال الوحدة والتنوع والتوازن والتأكيد والإيقاع وإضافة الأجهزة الإلكترونية في تطوير الإضاءة فكانت مهمتها الخديعة في المطابقة بين الحدث والتحولات لأن الإضاءة تضمن التأثير على

العرض المسرحي فهي من العناصر الأساسية التي ترتبط بالبصر وهناك عناصر أخرى مترابطة مثل (الخط الخارجي ، السطح ، الكتلة ، بالإضافة إلى الضوء والظل والتظليل واللون ففي كل عمل مسرحي لابد من هذه العناصر التي تتفق مع الأفكار أي إتفاق الصورة والتفكير أي العقل والبصر بمساعدة الضوء والتصميم فهنا تظهر حالة الإيهام والتأويل فلابد من التوضيح للمشاهد المتلقي لذلك لايمكن الإستغناء من اللغة والصورة والإضاءة معاً مع الأفكار إذاً المؤلف لن يموت أبداً والنص المسرحي حي مع التطوير والتغير متزامن مع التطور العلمي والإلكتروني قد يكون إختصار الزمن والإستغناء عن المكان أحياناً ...فيسعى المؤلف لصياغة تلائم الزمان والمكان لكن دون تغيير الفكرة فيلجأ إلى الرمزية أو العبارات الكثيفة المؤثرة وممثل واحد أو المذياع وقد يستخدم التلفاز أو التسجيل هنا أختصر الزمن ووفر المكان .... فأصبحت قواعد المسرح تتنحى إلى اللاقاعدة وهذا مابدء به كاتبنا (السيد حافظ) مما دعا المختصين يضعون النصوص المسرحية تحت مجاهر الباحثين والنقاد ليستبصروا ويتفكروا ويستخلصوا نتائج بحوثهم ورؤاهم النقدية ويخطوا بأقلامهم النقية ما توصلوا له من نتائج في هذه الدراسات المدونة بهذا الكتاب (السيد حافظ في عيون نقاد المغرب).....

(١)..ص ١٦ .جماليات فنون المسرح _ م أ.د. أبو الحسن سلام

يوضح الدكتور مصطفى رمضاني في دراسته أن كاتبنا المبدع السيد حافظ من تولد ١٩٤٨ م وقد عاصر وتعايش مع الصراع والنكسات والنكبات مما أضفى على نصوصه صفة التمرد ضد العدو والاحتلال والاستعمار فظلت أعماله تتصف تارة بالتمرد وتارة أخرى بالمشاكسة الثائرة ليسود العدل وتتحقق الحرية والديمقراطية ففي مسرحية (ظهور واختفاء أبي ذر الغفاري) ويواصل الدكتور مصطفى رمضاني أن تعامل الكاتب السيد حافظ مع التراث الإسلامي والحكايات الشعبية والكاتب طالما دافع عن الإنسان والقيم الإنسانية فكانت نصوصه المسرحية موازية من حيث الإبداع والجمال وتكثيف الفكرة والموضوع وتوظيفه مع الإبداع النقدي فالتمرد لايعني الإلغاء للتراث بل مرابط له ..

(إن معنى التمرد في مسرح السيد حافظ لا يعني إلغاء التراث وما يرتبط به من قضايا فكرية وفنية وغيرها، ولكنه يعني وضع كل شيء موضع الدراسة والنقد. لهذا نجده يستلهم عناصر التراث ويوظف أحداثه وشخصياته توظيفاً معاصراً، ويساهم بذلك في بناء صرح الحداثة المسرحية.

ولعل مسرحيته "ظهور واختفاء أبي ذر الغفاري"[١] من أجود أعماله التي تعامل فيها مع التراث الإسلامي تعاملاً نقدياً، ذلك بأنه إستلهم إحدى الشخصيات الإسلامية التي كانت لها مواقف متقدمة فيما يخص قضايا اقتصادية واجتماعية وإنسانية. فأبو ذر الغفاري يتحول في هذا العمل إلى مناضل ثوري يناضل ضد السلطة التي صادرت حرية التعبير وأقرت القمع والإرهاب محل الديموقراطية، وتتجاوز ثوريته حدود المكان والزمان لتصبح قضيته قضية الإنسان المضطهد... وحتى يعري السيد حافظ الواقع الطبقي في مدينة "فردوس الشورى"، يلجأ إلى كشف عورات السلطة المتعفنة. فالسلطة تحارب بكل الوسائل لإيهام الناس بالعدل والتقى، معتمدة في ذلك على أتباع يروجون الزيف ويبثون الرعب والشك بينهم لتغطية عورات المجتمع، وهي أسلحة تعتمد على ثنائية الوجه والقناع. فالوجه واجهة تخص بها السلطة أقرباءها ومن والاها. أما القناع فهو الواجهة التي تواجه بها عامة الناس. وهي واجهة تأخذ أصباغاً حربائية متعددة. غير أن هناك وجهاً ثالثاً يربط بين الوجه الأول والقناع، ويتمثل في الفكر الشقي[٢] الذي يقف حائرا بين السلطة والشعب، ويرمز له المؤلف في المسرحية بأصحاب اللحى البيضاء. فهم يعرفون أن السلطان أبا المجون غير عادل، كما يعرفون أن أبا ذر ينادي بالعدل والحق، ولكنهم يقفون رغم ذلك عاجزين عن المواجهة والفعل..) .

أستعرض الدكتور مصطفى رمضاني كيف أستطاع الكاتب السيد حافظ أن يعري الواقع الطبقي وكيف كشف عورات السلطة التي حاربت بكل الوسائل المتاحة لديها لبث الرعب والخوف موهمة الشعب بالحرية فيقول :

(وضح السيد حافظ الواقع الطبقي في مدينة "فردوس الشورى"، يلجأ إلى كشف عورات السلطة المتعفنة. فالسلطة تحارب بكل الوسائل لإيهام الناس بالعدل والتقى، معتمدة في ذلك على أتباع يروجون الزيف ويبثون الرعب والشك بينهم لتغطية عورات المجتمع، وهي أسلحة تعتمد على ثنائية الوجه والقناع. فالوجه واجهة تخص بها لتعري السلطة أقرباءها ومن والاها. أما القناع فهو الواجهة التي تواجه بها عامة الناس. وهي واجهة تأخذ أصباغاً حربائية متعددة. غير أن

---

(١) شارك في تأليفها معه محمد يوسف ــ مطابع صوت الخليج، الكويت، ١٩٨١.
(٢) انظر المسرحية، ص: ٥٧- ٥٨- ٥٩، وقد سمينا هذا الفكر الشقي لضياعه وحيرته بين السلطة والشعب بالرغم من معرفته بالحقيقة.

هناك وجها ثالثاً يربط بين الوجه الأول والقناع، ويتمثل في الفكر الشقي[1] الذي يقف حائراً بين السلطة والشعب، ويرمز له المؤلف في المسرحية بأصحاب اللحى البيضاء. فهم يعرفون أن السلطان أبا المجون غير عادل، كما يعرفون أن أبا ذر ينادي بالعدل والحق، ولكنهم يقفون رغم ذلك عاجزين عن المواجهة والفعل...)...
الدكتور مصطفى رمضاني ينبئ الأجيال وبالأخص المثقفين منهم أن كاتبنا له باع في المسرح التجريبي ففي مسرحية (كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى) يعري كاتبنا الواقع المهان بعد نكبة حزيران فيقول الدكتور مصطفى رمضاني واصفاً الكاتب أنه مبدع عربي قومي ووطني ...

(يعد المبدع المسرحي العربي من أكثر المسرحيين العرب حضوراً في المشهد المسرحي ذي الطبيعة التجريبية. فحين نستقرىء الريبرتوار المسرحي العربي أفقياً، يسترعي إنتباهنا تواً تربع هذا المبدع على عرش التجريب، سواء على مستوى الكم أم على مستوى الكيف. فقد أبدع ما يقارب المائة عمل مسرحي وقصصي وروائي إستحضر فيها كلها مختلف الأساليب الفنية والإتجاهات الدرامية الحديثة والمعاصرة. ولكنها جميعا تظل وفية لمبدأ التجريب، منذ أن كتب مسرحية الصدامية " كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى" سنة ١٩٧١، بعد أن أحترق بمرارة هزيمة حزيران، شأنه في ذلك شأن كبار المثقفين العرب الذين أعتبروا كتاباتهم السابقة مسؤولة بشكل أو بآخر عن فعل التمهيد لتلك الهزيمة، نظراً إلى أنها لم تكن تحمل فعل التنبؤ كما يقتضي ذلك الإبداع الحق: الإبداع الذي يستشرف المستقبل ويعري الواقع ولا يهادن) ثم أنتقل الدكتور واصفاً كاتبنا المبدع بأنه صاحب النصوص المغايرة للنصوص المتواجدة الرخوة من حيث اللغة والتركيب والأفكار والنوعية والوعي الثقافي للكاتب فأنطلق الكاتب السيد حافظ إلى الحداثة وراهن على المشاهد المتلقي ونجح وكسب الرهان ففي مسرحية (علمونا أن نموت وأن نحيا) ومسرحية (الطبول الخرساء في الأودية الزرقاء) ففي هذه النصوص المسرحية وجدنا أن الأمر هو البناء وليس الهدم لو أمعنا
النظر للنصوص بنظرة خاطفة إلى مسرحيات السيد حافظ، تؤكد هذا البعد الحداثي الذي يجعل من التجريب وسيلة للبناء، سواء تعلق الأمر بما يعالجه من قضايا وإشكاليات، أم بكيفية معالجتها، ووسائل إجرأتها وتفعليها جمالياً أو تقنياً فوق

---

(١) انظر المسرحية، ص: ٥٧- ٥٨- ٥٩، وقد سمينا هذا الفكر الشقي لضياعه وحيرته بين السلطة والشعب بالرغم من معرفته بالحقيقة.

الركح. وهي كلها مسرحيات تتسم بطابعها الإستفزازي الذي يخلخل السائد ويثير فضول المتلقي : متخصصاً كان أم مهتماً عادياً. ويلاحظ أن هذا المبدع قد راهن على ذلك الطابع الاستفزازي منذ كتاباته الأولى، وكأنه يعلن بذلك عن ميلاد تجربة مغايرة أفرزتها مرحلة ما بعد النكسات والهزائم العربية سياسيا وعسكرياً.
وبذلك جاءت محملة بشحنة من الغضب والإستفزاز، بدءً بعناوينها المثيرة، مروراً بالقضايا والإشكاليات التي تعالجها، وصولاً إلى كيفية الإشتغال عليها، والصيغ التي تتمثل رؤية الكاتب تجاه قضايا تمتد بين ما هو اجتماعي أو سياسي، إلى ما هو وجودي وأنطولوجي أحياناً. ومن تلك العناوين المثيرة : "كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى"، و"الطبول الخرساء في الأودية الزرقاء"، و"هم كما هم ولكن ليس هم الزعاليك"، و"حدث كما حدث ولكن لم يحدث أي حدث"... وظل مُصراً على هذا الطابع الإستفزازي حتى في مسرحياته الأخيرة، كما هو الحال مع عناوين مثل "قراقوش والأراجوز والحرفوش"، و"الغجرية والسنكوح"، و"حرب الملوخية"، و"خطفوني ولاد الإيه" إلخ. ...
فمن هنا كان لا بد من كتابة مغايرة: كتابة مستفزة وغير مهادنة، سواء في نوعية الوعي الذي ينطلق من رؤية حداثية إلى الواقع العربي المهزوز، أم في تكنيك الكتابة وأسلوب التواصل مع المتلقي. بمعنى أن الوضع كان يقتضي البحث عن شعرية مغايرة تراهن على التجريب في إتجاه حداثة حقيقية.
ولسنا بحاجة إلى التذكير بأن التجريب في المسرح العربي آنئذ كان موصولاً بإشكالية التأسيس، إذا ما أخذنا بعين الإعتبار تأخر المسرح العربي في ممارسة المسرح بالمعنى المتعارف عليه عالمياً أولاً، وإذا ما أقررنا أن التجريب بوصفه إجراءً بسيطاً بأن المبدع المسرحي العربي حين يجرب الأشكال الدرامية من منطلق الحداثة، إنما يكون بصدد القيام بفعل التأسيس، نظراً لغياب القاعدة الجمالية الأصل التي يمكن أن تكون منطلقاً أو قاعدة لفعل التجاوز الذي هو سمة أي تجريب.
والسيد حافظ يعي جيداً بأن هذا لم يبدأ في الساحة العربية إلا بعد إطلاع العرب على التجارب المسرحية الغربية بعد أواسط الخمسينات.
وهنا توقف الدكتور مصطفى رمضاني ليؤكد للدارسين والنقاد والمهتمين في دراسة النصوص المسرحية للكاتب السيد حافظ أنها مغايرة غزيرة متنوعة وأنه لايستقر على نوع ونمط واحد بل متغير متجدد لا يؤمن إلا بالأصالة وما ينبع من ضميره وروحه الوطنية فقال: أن السيد حافظ من هذه الطينة. فهو كاتب مسرحي

تتجمع بداخله ذوات أخرى تجعل منه شاعراً وقصاصاً وباحثاً وكاتب سيناريوهات... أي أن هذا التعدد داخل الفرد. ومن المؤكد أن هذه الخصلة هي التي أهلته ليكون غزير الإنتاج، متنوع التجارب، لا يستقر على نمط واحد في الكتابة، سواء على مستوى التجنيس الأدبي أو الفني، أم على مستوى آليات الكتابة والإبداع. وهذا ما يجعل كتاباته دائمة التجدد، ولا تستقر على شكل أو إتجاه أو مدرسة أو تيار قار. فهي كتابات غير نمطية، تكفر بالثابت والجاهز والمتداول، ولا تؤمن إلا بما تمليه أصالة الموهبة، وصدق التجربة، والوعي الجمالي المسبق بخصوصية الأدوات الإجرائية التي هي نتاج ثقافة الكاتب وتكوينه ومهاراته الفنية أو التقنية. وبعد أن حلق بنا الدكتور مصطفى رمضاني في سماء الإبداع في نصوص الكاتب السيد حافظ هبط مودعاً عالم الإبداع الصامت لكنه يعلن ويبصرنا أن الكاتب السيد حافظ مابين التجريب والواقعية والمسرح الطليعي والسياسي تنوعت نصوصه المسرحية فلم ينس الضحك والمتعة للمشاهد المتلقي ليرفه عنه فالكاتب عالج المأساة والحزن والنكبة بالكوميديا كما في (قراقوش والأراجوز) و(الغجرية والسنكوح) و(عريس الغفلة) ولكن ما قام به السيد حافظ في نصه المسرحي "خطفوني ولاد الإيه"، يعتبر تناصاً ذاتياً، لأن المؤلف لم يستلهم نصاً خارجياً لكتاب آخر، وإنما بنى نصاً جديداً إنطلاقاً من النص نفسه عن طريق التحوير، مراعاة للظروف الجديدة التيإقتضت تصوراً مغايراً، ولغة مغايرة، وتركيباً مغايراً طبعاً.

فالتناص الذاتي أو التناص الخاص، هو عملية إنبناء النص الجديد من داخل النص الأصلي، يقوم بها المؤلف نفسه؛ هذا خلافاً للتناص العام الذي تتم فيه عملية التعالق إنطلاقاً من نصين مختلفين، لمؤلفين مختلفين في أغلب الأحيان.

وعموماً فما قام به السيد حافظ يستدعي وقفة نقدية خاصة في مجال الأدب المقارن. كما أن مواطن الكوميديا السوداء والغروتيسك متعددة في أعماله المسرحية. وهي كلها تقتضي أكثر من وقفة لإستيفاء هذه الظاهرة حقها من الدراسة والنقد، سواء ضمن الريبرتوار المسرحي الخاص للمؤلف، أم ضمن الريبرتوار المسرحي العربي التجريبي الذي ما تزال إشكاليته الغروتيسك فيه لم تحظ بالعناية النقدية الكافية.

لقد أطلعتم على مادونه الدكتور مصطفى رمضاني علماً أنه يعلن أنه لم يف النصوص حقها لأن الكاتب ونصوصه الغزيرة بالأفكار والإبداع والتنوير تجعل

الدارس والناقد والباحث عاجزاً أم اللغة والجمال والأفكار والتنوع الغير تقليدي ويختم بحثه بالنص المسرحي....وأخيراً النكتة والفكاهه في نصوص الكاتب السيد حافظ ورؤية الدكتور مصطفى رمضاني ..

روح النكتة والمرح والسخرية. ومن المعروف أن النكتة تؤدي وظيفتها النقدية الساخرة حين تؤدي في سياقها المعجمي والتركيبي واللساني. فإذا ما ترجمت أو قدمت خارج ذلك السياق، فغالباً ما تفقد كثيراً من تأثيرها وفعاليتها في الإبداع والإمتاع معاً. لهذا فضل الإحتفاظ بشعبية المعجم المسرحي حتى يبرز البعد الغروتيسكي للشخصيات والأحداث والمواقف :

شهاب : يا بني تعالى أدبحك وما توجعش قلبي.. فين أيام الفراخ لما الواحد يجري وراها ويمسكها... أنت ح تعمل زي الفراخ.

الراجل الميت : حرام عليكم أنا عندي عيال.

شهاب : يا بني أنت كنت ح تموت وبعدين تتحاسب.. دلوقت حندبحك وتدخل الجنة.

أبوزيد : كيف تقول هذا الكلام يا راجل .. حرام عليك.

شهاب : ما هو لما يندبح.. كل واحد ياخد طبق ملوخية باللحمة يقول الله.. الله يرحمه.. كان طعمه لذيد.

الراجل الميت : لا .. أنا عايز أعيش.. مش أخدت ثمن المدفن من عيالي حلال عليك.

شهاب : يا بني أنت رزق بعته ربنا[(١)]

وإذا كانت العامية أقرب إلى الوجدان الشعبي، وأقدر على التعبير عن الحالات والمواقف الساخرة بشكل عام، فإن الفصحى لا تقل أهمية عنها حين يقتضي السياق ذلك...

يرسم الدكتور عبد الكريم برشيد بريشته الإبداعية الجادة المرتبطة بوشائج قوية بالمعطيات التي حللها الدكتور عبد الكريم برشيد في بحثه ودراسته المقدمة والمدونة في هذا الكتاب حول شخصية الكاتب السيد حافظ حين تناول النص المسرحي امرأتان فلابد من ذكر ماقاله في السيد حافظ : قبل أن يكون مبدعاً مسرحياً فهو قبل كل شئ مبدع في حياته ولعل أكبر وأخطر كل إبداعاته على

---

(١) السيد حافظ : حرب الملوخية – دار العربي للنشر والتوزيع – القاهرة – ط ١ – ١٩٩٨ – ص ٨٦-٨٧.

الإطلاق في حياته أو في مسيرته العمرية الحافلة بالصدق والحركية والحيوية وبالطاقة الإبداعية المتجددة والتعاون والتخلي وخلع الأنانية وتعبر هذه الحياة عن نفسها من خلال إهداءاته التي تتصدر أعماله المسرحية وهي تكشف عن طبيعة الوفاء فيه ويكشف عن الإعتراف بالفضل لأهل الفضل ويواصل الدكتور الكلام عن إلتزام الكاتب وأعماله الإبداعية في مسرحية امرأتان فيقول :

(عندما عرضت مسرحية امرأتان على مسرح قاعة المسرح القومي لم أتوقع لها هذا النجاح).. وهو يهدي هذا النجاح المستحق إلى (الدكتورة هدى وصفي التي وقفت مع هذه المسرحية. وإلى روح الكاتب أمير سلامة الذي ساهم في إنتاجها وكان مشرفاً على الفرقة المركزية بالثقافة الجماهيرية)[١].

ولا أظن أن أحداً من الكتاب المسرحيين العرب، قد كتب بنفس القوة التي كتب بها السيد حافظ، ولا بنفس العنف، ولا بنفس الشجاعة والجرأة، ولا بنفس الغزارة والتنوع، فهو يفيض كلاماً، ويفيض كتابة، ويفيض مسرحاً، ويفيض مواقف، ويفيض إحساساً، ويفيض تصورات غريبة وعجيبة ومدهشة، ويفيض صدقاً وشفافية، ويفيض حرية وحيوية، ويفيض عشقاً للجمال، سواء في بعده المطلق أو في أبعاده النسبية، وسواء أيضاً في روحه المؤسسة، أو في تجلياته، أوفي مظاهره المتعددة والمتنوعة؛ فهو كاتب ملتزم، ولكن في غير تحجر ولا تقوقع، وفي غير إنحياز إلى اللغة الخشبية، وإلى المواقف التهويلية والعدمية، وهو واقعي، من غير أن يكون منفصلاً عن ذاكرته الجماعية، ومن غير أن يكون منفصلاً عن الوجدان الشعبي العام، ومن غير أن يكون منفصلاً عن التاريخ الإنساني الشامل والكلي، ومن غير أن يكون منفصلاً عن الأجواء الحلمية والكابوسية والأسطورية.

يسجل له النقد المسرحي العربي ريادته في مجال التجريب، ذلك أنه كان مارس فعل التجريب، كتابةً وإخراجاً (حتى قبل أن يطرح المصطلح للتداول، وحتى قبل أن يتفلسف المنظرون حول إشكالية المصطلح في أواخر الثمانينات)[٢]

ممكن أن أوجز شخصية الكاتب المستفز الزاخر رغم الإبداع والتجديد الذي يتمتع به لكنه يحتفظ بداخله بروح طفل مشاكس متمرد يحب الحياة والوجود كيف لا

(١) السيد حافظ ـ امرأتان ـ العربي للنشر والتوزيع ورؤيا ـ القاهرة ٢٠٠٣ ـ ص٥

(٢) د. أحمد العشري ــ بين التجريب والإلتزام وهموم الإنسان ــ من كتاب (إمرأتان) م س ـ ص ١٢٥.

وروح الطفل هي أساس الكون ... كيف لا وروح الطفل هي الوجود .. كيف لا وروح الطفل هي البراءه.. كيف لا وروح الطفل هي النمو والنبل والمعنى للحياة .... وفي هذا الإتجاه يبين لنا الدكتور عبد الكريم برشيد رؤيته النقديه الخاصة بالكاتب السيد حافظ ......

ولعل أهم ما يميز تجربته، سواء في حياته اليومية، أو في إبداعه الأدبي والفني، الخاصيات الأساسية والحيوية التالية: الصدق، والحرارة، والمعرفة، والحس الجمالي المرهف، والتنوع، والتعدد، والتجريب، والتجديد، والعنف الحيوي، والشفافية، والحرية، والسؤال، والبحث عن المعنى، والإحساس بالغربة وبالقهر، والشاعرية، والشمولية التي تتمثل في وحدة الفنون في تجربته الإبداعية، فهو شاعر وناثر، وهو رسام وسينمائي، وهو ساحر وعراف، وهو صحفي ومؤرخ، وهو عالم وبهلواني، كما تتميز هذه التجربة بكل سمات الطفولة وملامحها، وبكل شغبها وعنفها البريء والنبيل، وقد ناضل دائماً، من أجل أن يحتفظ داخله بروح الطفولة، وأن يظل هذا العالم محافظاً على هذه الروح، والتي هي بالأساس روح الكون وروح الوجود، وأن يكون لذلك إنعكاس في مسرحه وفي مواقفه وفي حياته اليومية، وهو يؤكد على أن الأصل هو الجمال، وأن هذا القبح الذي نراه، سواء في الناس أو في الأشياء، هو شيء عارض وطارئ، وأنه مرض مثل كل الأمراض، وأنه قابل للشفاء، وهذا ما يجعل مسرحه رحلة ملحمية بإتجاه المدينة الفاضلة، وبإتجاه الإنسان الكامل، وبإتجاه اللحظة العيدية الحقيقية، ولقد إشتغل بالمسرح - وفي المسرح - وكان ذلك (بحثاً عن كلمة ومعنى وشكل غير تقليدي)[١]

أكثر التجريبيين اليوم، لا يهتمون إلا بالشكل وحده، الشيء الذي يجعل هذا الشكل فارغاً من أي مضمون ومن أي معنى، ومن أية رسالة، وبهذا يكون الشكل مجرد زخرفة، ويكون مطلوباً لذاته، وتكون كل مفرداته أو جلها مجرد محسنات شكلية ولونية وضوئية خارجية، ومجرد شرود ذهني ونفسي.....

إذا ماتركنا اللغة والصورة والإضاءة فماذا يبحث المؤلفون وكتاب المسرح في إبداع النص المسرحي وما الذي يبحث عنه الباحثين والدارسين في الإبداع الأدبي والنقدي ؟؟

الكاتب السيد حافظ يبحث عن كلمة ومعنى وشكل غير تقليدي بينما الغالبية من الكتاب ومؤلفي المسرح يبحثون عن الشكل بحيث يكون مجرد نص مسرحي

---

(١) نفس المرجع..

مزخرف خالي من الجمال والإبداع والمعنى والمفهوم وهذا ما إستنبطه الدكتور عبد الكريم برشيد في بحثه النقدي.

والإضطهاد والقهر النفسى والجسدي والغربة والمنفى والتمرد للبحث عن معنى الوجود.

عبثية السيد حافظ يمكن ردها إلى أصولها الحقيقية لأنها مرتبطة بالوضع الاجتماعى المحدد، مكانياً وزمانياً وليس مطلقة، إنها الكشف عن اللامنطق واللامعقول فى المجتمع، أي فى العلاقات والمؤسسات وبهذا كان تمرده ثورياً ، لأنه كفعل ـ يمكن أن يثمر التغيير يغير الإنسان / المدينة / الدولة / الأمة..

عن البطل المسرحى والأقنعة :

عندما نسأل، عن أي شئ يبحث أبطال السيد حافظ فإن الجواب يأتينا كالتالي، إنهم يبحثون عن الممكن وليس عن المحال ، يبحثون عن مدينة التي يغيب فيها (ممارسة القهر على المواطن. وطمس كيانه ومسخه بتمريره على أجهزة القهر والعجز والتخلف).

وإذ كان هؤلاء الأبطال يقفون بين حدي الإيجاب والسلب فإننا نجد على رأسهم شخصية أبي ذر الغفارى، ذلك (الصحابي الجليل الممسك بسيف الحق القابض على الجمر) إنه رمز التمرد عنده، وهو تمرد اجتماعي سياسي يقرن الفعل النظري بالفعل العملي ويزاوج بين كلمة الحق والسيف الذى يحمي الحق وينصره، هذا البطل الملتحم بالناس وبقضاياهم اليومية يعيش النفي والغربة، وذلك شئ طبيعى ما دام لحمه يحمل فكراً مغايراً وأخلاقاً مغايرة وتصورات حقيقية للعلاقة بين المواطن والمواطن، وبين الرعية والراعى. ولأنه يرفض الواقع المزيف فقد كُتب عليه أن يعيش غربته النفسية والاجتماعية والفكرية.

- (وتموت غريباً فى أرض الله الواسعة

وتموت غريباً بين خلق الله الجائعة)

إذاً لابد لنا هنا أن نؤكد على اللغة والوعي للكاتب والمؤلف والمتفرج والناقد والأهم هو وعي الكاتب.. وعي الإبداع المسرحي ولغته الشعرية التي يحكي ويصوغ ويشكل ويعبر ليجسد الفكرة والموضوع بحيث تتناسب وتتناغم وتنسجم مع الشخصية ووعيها لأن وعي المؤلف المسرحي وعي فكري على كافة المستويات (السياسية ، الاقتصادية ، الطبقية ، والاجتماعية ..) كما مر سالفاً بالسطور السابقة حول مسرحية سندريلا والتمايز الطبقي الذي قدمه الكاتب السيد

حافظ ورصده كل من الدكتور مصطفى رمضاني والدكتور عبد الكريم برشيد العلاقة وكيف ستكون النهاية بين الأمير وسندريلا والإحتمالات الثلاث أو قد يتركها المخرج للجمهور المتفرج ويوهمهم أنها تحلم ...فالحلم مباح في الحقيقة وفي التمثيل والحكايات ، من منا لم يحلم ؟؟ومن خلال النصوص المسرحية والدراسات والبحوث التي تفضل بها الأساتذة العظام (الدكتور مصطفى رمضاني ، والدكتور عبد الكريم برشيد ، والدكتور عبد الكريم بن زيدان والهواري ونخبة من عباقرة أساتذة الأدب والنقد الأدبي في المغرب خاصةً والوطن العربي عامةً من الخليج إلى المحيط) حول إبداع صامت وتقنية مستفزة ..السيد حافظ في عيون نقاد المغرب .

ماذا يريد السيد حافظ ؟ الكاتب المبدع صاحب الإبداع الصامت المتجاهل عمداً من قبل شرذمة من المتثاقفين والمتمسرحين ؟ المؤلف والكاتب الروائي المسرحي لمن يكتب إذاً ؟ هل له أن يجيب بصراحة ..؟ ياترى هل سيقتنع القارئ والمطلع والباحث والدارس على ما تكلم به الكاتب عند اللقاء معه . فالبحث عن الجديد كان هو السعي الذي طمح إليه السيد حافظ. ومهما تعددت الآراء وأختلفت ، فإنه يكفيه فخراً هذه الشهادة التي أدلى بها الإسباني "جوزيه صوبر" في حقه" إن الرؤية الإبداعية الخلاقة التي أشاهدها اليوم، إنما تعبر عن الكاتب (السيد حافظ) مقتدر موهوب وأنه لو ترجمت أعمال هذا الكاتب الطليعي إلى اللغتيين الفرنسية والإنجليزية، فسوف تهتزله أوروبا وأمريكا وسوف يكسب المسرح العالمي كاتباً عربياً عالمياً ... وسوف لا تقل أهمية وجوده في المسرح العالمي عن (صمويل بيكت ويونسكو).

إذا كان هذا أول عمل يقدمه السيد حافظ بالقدر الكبير من النجاح ، فماذا عسانا أن نقول عن بقية أعماله اللاحقة؟ فكانت الجرأة والطموح هي التي بددت كل المتاعب سعياً إلى تلك النزعة الإنسانية والكلمة الهادفة التي طبعت أعماله. إذ يقول محمد جبريل موجهاً الأسئلة إلى السيد حافظ: "فلمن تكتب؟ للإنسان - الكلمات التي تريد توصيلها ؟ الضبط هي أعمالي .. الكلمة الرفيق - الكلمة التطهر - الكلمة الشمول.

وبذلك أعلن ومن خلال هذه التجربة ، رفضه للجاهز في سبيل البحث عن الجديد ليسير في خطى ثابتة من أجل تطلعات جديدة لتجعله متميزاً عن باقي المسرحيين الغربيين "مثل تشيكوف ، مثل يونسكو، لكني إنسان مرسوم في معبد آمون محفور على جبهة التاريخ أسطوري الملامح باهت التقدير. أرفض لوني وصورتي على الحائط أتمرد بخلق ، وكل رحلة أتجاوز: فعشيقتي إيزيس تهبني في كل رحلة

سراً من أسرار الحقيقة تهبني رفضاً منقوعاً في شريان الوعي". فقد كان المسرح بالنسبة له: "الهوية ، الجيتار القصيدة الباخرة كان المسرح هو الأجراس التي أدق بها أذن البلاد الغارقة في الغيبوبة".

بالرغم مما كتب وقيل ونحن في مجتمع لايخلو من المبالغة والتملق والمباغتة والدهس على المبدعين ودفنهم وهم أحياء ففي الوقت نفسه يبعث الله ملائكة الرحمن من بني الإنسان يتجاوزن كل الحدود والأسلاك الملغمة ويبحثون وينقبون ويدرسون ويتفحصون ليميزوا المبدع من اللامبدع مع علمنا أن كل شئ وارد قابل للتغير والتبديل لكن أيضاً هناك الثبوت وقول الحق بكل صوره ومعانيه طالما كانا الخير والشر متشابكان لابد للخير أن ينتصر والتجربة خير برهان هذه الدراسات والحوارات من كبار النقاد للأدب والنقد العربي في المغرب العربي معلنين ثورة الإبداع الصامت متصارعون مع الزمان والمكان والفعل والقول سواء كانوا معارضين أم متفقين فالكل يعلم حقيقة الأشياء البياض والسواد هل تغشى الأبصار ؟ ويتغير الأبيض أسود والأسود أبيض ...أمامنا مجموعة من الأحداث على ساحة الوطن العربي كل فرد يكتب برؤية معينة ولن يتفقوا أبداً لكن يبقى الصدق والحق ومواقف الفاعلين والمتفاعلين والمتلقين وسيطرة النص المبدع للكاتب المبدع مع ظهور التقدم والتطور التيكنولوجي أي دخول الأجهزة الإلكترونية في الكتابة فلاشئ يرسخ العمل المسرحي في الذاكرة أكثر إلا إذا صيغت بلغة وفكرة وموضوع جاد قريب من الوجدان ويعتمد هذا على ثقافة ووعي المؤلف وبراعته الإبداعية وإستيعابه للعمل كفكرة فبهذه الصورة هذا ما وضحه الكاتب في تجسيد شخصية أبي ذر الغفاري وكذلك في سيزيف وأيضاً في الفلاح عبد المطيع وتناول هذه النصوص المسرحية كل من الدكتور عبد الكريم بن زيدان ، والهواري ..) غوصاً متسعاً لهذه الشخصيات فقالوا :

سعى السيد حافظ إلى التاريخ والتراث العربيين. وهكذا تمتد تجربته في مسرحية: "حكاية الفلاح عبد المطيع" إلى عصر المماليك ولكنها نظرة لا تقوم على رؤية الحاضر بعين الماضي ، ولكنها إضافة للمستوى الكيفي والنوعي إذ يؤكد السيد حافظ: :قد أكون مجرد نقطة حوار في المسرح المصري تمهد للإضافة". وإذا كان فحوى هذا الكلام يحمل بين طياته نوعاً من الوضع الذي لا يصل إلى التعالي ، لأنها تبقى إضافة ومن نوع خاص تقوم على أساس رفض الجاهز كما كانت هذه المسرحية مناسبة لكشف الواقع وتناقضاته. ليصبح الفلاح عبد المطيع ألعوبة في

أيدي السلطة خاصة – السلطان قونصوه الغوري – رمز السلطة والاستبداد ليصبح عبد المطيع رمزاً للطاعة العمياء ، يتعرض من خلالها لكل أشكال الإستغلال: "والسيد حافظ يرمز بعبد المطيع على أنه رمز لجيل عاجز وعتيق ، لكنه جيل تواق إلى العدل والمساواة ولا يعرف سبيل الحق إليهما.".
وبذلك يكون هذا الرجل رمزاً متجدداً في كل العصور يمثل الحاضر" أكثر مما يعبر عن الماضي ، والذي أصبح عبد المطيع هذا الرجل البسيط إلى رجل طيع في يد السلطة ، نتيجة الإرهاب الممارس وشتى وسائل القمع. وحتى يكون الواقع مشاركة فعلية يتقاسم همومها جميع الناس، أدخل السيد حافظ الراوي في محاولة لكسر الجدار الرابع. ومما يضفي عليها صفة الجمالية تلك اللغة المتميزة: "ولغة الحوار في مسرحية عبد المطيع هي أقرب إلى لغة التنوير والإيضاح . وهذه المسرحية تتمتع بشفافية الحوار المثقف الواعي.. تتمتع بلغة الخلاص".
أما شخصية (أبي ذر الغفاري) تسليط الضوء عن الظلم والإستبداد السلطات في الوطن العربي فأكده النقاد بدراساتهم فقالو ؛ -
. أما مسرحيته : "ظهور واختفاء أبي ذر الغفارى " فتكن فيها الملامح التجريبية ، أولاً في مجازها بين الأصالة والمعاصرة . ومحاولة رفض التاريخ الإسلامي بين ماضيه وحاضره حتى يضع حافظ المفارقة بين عالميين ، عالم سادته الديموقراطية وهو مع ظهور أبي ذر الغفاري، وعالم غابت فيه أصولها لتصبح سحابةً كاذبة تغطيها تلك الشعارات التي تبنتها السلطات الحاكمة (فاتك وأبو المجون) رمزاً للسلطة المستبدة. وتبرز أيضاً تجريبيتها من خلال المكان الذي تدور فيه ، وهو مدينة الشورى التي توجد في كل مكان وهو ما أكده السيد حافظ: غير موجودة ولكن من الممكن أن تكون في أي بلد يوجد فيه قهر وظلم ، فالبلد تسمى ب" فردوس الشورى" والوادي الأخضر السابق". أي أن شبح المدينة التي كانت تحمل الوادي الأخضر السابق، حيث كان العدل والمساواة ، يتحول إلى ظلم وقهر مع رحيل أبي ذر. لكن أبا ذر لم يمت بمواقفه التي بقيت مدوية في كل مكان وهذا ما أكده الكورس:
"لا أبو ذر لم يمت إنه حي بين الناس ، إنه بينكم أيها الناس أنظروا ها هو أبو ذر بينكم فتشوا عنه وأحموه إنه بينكم أبو ذر بينكم أيها الناس")....
ويستمر الهواري في طرحه للأسئلة الى أن يصل إلى خلاصة القول بأن التجريب هو ....

(إن التجريب هو حالة من حالات الإبداع، تتوخى تخطى السائد والمكرور وصولاً إلى التغيير. لكنه بالمقابل تجاوز لا يلغي السابق بالمرة، بل يرصده ويضيف إليه في محاولة للتمرد عليه بغية تطويره. فهل هذا يعني أن التجريب ينطلق من فراغ؟، أم أنه لا يقوم بمعزل عن هذا الواقع؟ سؤال يجدر بنا أن نطرحه، وعن كون التجريب ينطلق من فراغ فهذا غير وارد ، أي لا يمكن قيام تجريب في غياب هذا الواقع بمختلف مكوناته الثقافية والفنية والجمالية. التي يمكنها أن تطعم التجريب برؤى وتنفسات جديدة وفي ذلك يشير الدكتور صبري حافظ بأن "الوعي لما يطمح إليه التجريب ليس بنفي القديم ، بل يفهمه وينظمه. لهذا فتحقيق عملية التجريب لا تلغى أي طرف في العملية الإبداعية بل على العكس، فإن كل العناصر تتظاهر بكل أشكالها ليصبح هذا اللون متكاملاً، لهذا يمكن القول بأن التجريب جاء كمرحلة حاسمة وخطيرة في تاريخ المسرح العربي، وعياً بأنه يسعى إلى التغيير والتجذير، وبالتالي محاولة جبارة تتجاوز الجاهز والمكرور لا يتجاوزه كلية، بل بالإستفادة منه ومحاولة تطويره وبعثه من جديد، بتكييف ميكانزماته وشروطه، ولهذا الغرض جاء التجريب كمحل حقيقي يتوخى التأسيس" وعلى إعتبار أن التأسيس هو إقامة مسرح بصيغ جديدة ، يكون من البداية أن كل عملية تأسيسية لا يمكن أن تنطلق من فراغ. وبالتالي تقوم على غير قناعة وشعور جاد بضرورة تغيير السائد).

أما الدكتور عبد الكريم بن زيدان كان له رأي جسد رؤيته فقال : - عبد الرحمن بن زيدان: "عندما نقول أن التطبيق هو المقياس الصحيح لتقويم مثل هذه الرؤية التنظيرية ، فإننا نقصد بذلك أن الحكيم لم يستطع أن يقنعنا بصحة هذه النظرية ، لأن الأصول التي صاغها من التراث الشعبي أصبحت مهتزة ومشوشة أثناء التطبيق العملي القائم إلى إنتقاء ما هو غربي ليصبح مادة للشكل المقترح. إنه شكل غير عملي ، لأن الحكيم لم يستطع أن يصب فيه مضموناً وفكرا عربياً. فالحكيم في إقدامه على الجانب التطبيقي في كتابه : "قالبنا المسرحي" في جزئه الثاني، جعل مسرحيات عالمية مادة للإختبار ليكون من خلالها رؤية عن الفكر والمضمون العربيين. أو ليس تراثنا غير قادر على إستيعاب مثل هذا التطبيق؟ وتطالعنا في نفس الفترة محاولات تجديدية واعدة، دشنها يوسف إدريس: "وفي سنة ١٩٦٤ ظهرت ليوسف إدريس في مجلة الكاتب بحث مطول يدعو فيه إلى إيجاد صيغة جديدة، وعنده أن الينابيع الأصلية التي يمكن أن تستمد منها هذه

الصيغة هي: "السامر وخيال الظل والأراجوز "وبعد ذلك ظهرت له مسرحية" الفرافير" كمحاولة عملية تطبيقية لطروحاته النظرية".

يطرح الدكتور عبد الكريم بن زيدان بعد أن سرد تاريخ المسرح وحركة التجريب وأعلام الكتاب من الوطن العربي الذين كانت لهم بدايات في المسرح التجريبي معتمدين ما أخذ من الغرب أو الف ليلة وليلة لكن السؤال من هو السيد حافظ وتجربته في المسرح التجريبي؟

فهل مهمة المسرح العربي تنتهي عند هذا الحد؟ وبالتالي إستطاع أن يرسم خطاه الثابتة؟ أم أنه لازال يحتاج إلى مكانيزمات جديدة تكون قادرة على هذه المهمة الكبيرة حتى يمكن للتجريب أن يحتوي على سوقه . ذلك ما سيتكفل به أحد الأعلام في المسرح التجريبي وهو "السيد حافظ" هو الذي كانت عصارة جهوده هي التي بوأته هذه المكانة بدون منازع وحتى لا نسبق الأحداث ، سوف نفرد فصلاً خاصاً عن هذا المبدع لنؤكد أو ننفي ذلك. وهي فرصة ستمكننا من التعرف على بعض المحاولات التي تزامنت مع إنتاجات السيد حافظ.

قبل الحديث عن التجريب في مسرح السيد حافظ يجدر بنا أن نتوقف عند معرفة هذا الاسم ، ترى من يكون السيد حافظ ؟

لعل طرحنا لهذا التساؤل قد يكون من نافلة القول، ولكن نظراً إلى أن كثيراً من القراء في المغرب يجهلون إبداعاته ، وبل وحتى اسمه هي التي دفعتنا إلى هذه الوقفة.

في البداية لن تكون مغالين إذا قلنا أن السيد حافظ من رواد المسرح التجريبي. ليس في مصر وحدها بل يمتد إلى الوطن العربي ككل ، مما يجعله يقف في مستوى أعمال كبار المسرحيين العالميين. قبل أن نصدر هذا الحكم الذي قد يقلق البعض أو يزعجهم. لابد أن نتعرف على هذا الاسم.

الهواري يستعرض السيرة الذاتية للكاتب السيد حافظ قبل الغوص في إبداعه في التجريب فيقول بإيجاز : - –

فالسيد حافظ من مواليد الإسكندرية بمصر سنة ١٩٤٨ حاصل على الإجازة في الأدب والفلسفة ، له دبلوم في علم النفس العام بجامعة الإسكندرية. كما عمل مديراً لقطاع الدرامة بالثقافة الجماهيرية بالإسكندرية بالإضافة إلى إشتغاله بمنصب مدير المسرح الطليعي. كما أشرف على الملحق الأدبي لجريدة صوت الأمة بأبي ظبي، ثم عمل مراسلاً صحفياً في الخليج بمجلة الوطن العربي التي تصدر بباريس ومجلة

الثقافة العربية. ويعود له الفضل في تأسيس المسرح التجريبى والمسرح الطليعي وجماعة الإجتياز بالإسكندرية. كما شغل منصب رئيس تحرير مجلة رؤيا بالإسكندرية إلى حدود سنة ١٩٩٠. ومن جملة أعماله:

كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى ١٩٧٠.

حدث كما حدث ولكن لم يحدث أي حدث ١٩٧١.

الطبول الخرساء في الأودية الزرقاء ١٩٧١.

والله زمان يا مصر ١٩٧٣.

حبيبتى أنا مسافر والقطار أنت والرحلة الإنسان ١٩٧٩.

هم كما هم ولكن ليسوا هم الزعاليك ١٩٧٩.

ظهور واختفاء أبى ذر الغفاري ١٩٨٠.

الحانة الشاحبة العين تتنظر الطفل العجوز الغاضب.

حبيبتى أميرة السينما ١٩٨٢.

حكاية الفلاح عبد المطيع ١٩٨٢.

سيزيف القرن ٢٠: ١٩٩١.

ولم يقتصر جهد مسرح السيد حافظ على الكبار، بل توجه إلى الأطفال إيماناً منه بالدور التربوي والإصلاحي الموجه إلى تنشئة الأجيال بيبي والعجوز ١٩٨٨.

حكاية لولو وكوكو ١٩٩٠.

بالإضافة إلى العديد من الأعمال الأخرى، ولم يتوقف دوره على الكتابة المسرحية، بل إمتد إلى الإخراج المسرحي، منها مسرحية الزوبعة لمحمود دياب، والحبل ليوجين أونيل، وسهرة للمقاومة لمحمود درويش وسميح القاسم.

دون أن ننسى إسهاماته في مجال القصة، ومنها مجموعاته القصصية سيمفونية الحب.

بعد هذه الإشارة الموجزة إلى حياة السيد حافظ وأعماله، يجدر بنا أن نشير إلى الظروف التي أحاطت بإنتاجاته، وبالتالي ساهمت في بلورة أعماله الإبداعية ، لأن أي مبدع وكيفما كانت طبيعة أعماله لابد وأن تتضافر مجموعة من الظروف تؤثر سلبياً أو إيجابياً على مسيرته الإبداعية.

من المعلوم أن السيد حافظ إقترن زمن ولادته بسنة ١٩٤٨ وهي فترة يوحي بالشيء الكثير فهو تاريخ: "محصور بالدم والدموع في السجل المعاصر للأمة

العربية بحروف من ذل وعار: ضياع فلسطين، وقيام إسرائيل تحقيقاً لوعد بلفور و لأحلام التلمود.
وقد شهدت الساحة العربية بعد هذا التاريخ ، مجموعة من التحولات مع نهاية الستينات لعل أبرزها هزيمة حزيران ١٩٦٧. وبكل ما أفرزته من تناقضات أعلنت عن هشاشة الواقع السياسي العربي المتردي، والذي كشف عن زيف الأنظمة العربية التي كانت تلهث نحو الحقيقة المزيفة والمشوشة. والتي زادت من محنة الإنسان العربي وهو يتجرع مرارة الهزيمة ، في الوقت الذي كان ينتظر من هذه الأنظمة إتخاذ إجراءات فعالة وملموسة يكون في مستوى الحدث إلا أنه سرعان ما أكتشف عكس ذلك إذ ما فتئت تعالت صيحاته للكشف عن هذا الواقع المزيف والمتردي في آن واحد.
وعلى العموم يمكن القول بأن النكسة بقدر ما أعلنت عن التراجع العربي، ممثلة في أنظمتها فبالقدر الذي حمست الإنسان العربي الطموح والتواق إلى الخلاص والحرية، هذه الظروف تظافرت كلية على السيد حافظ بوصفه يمثل هذا الشباب المتذمر الذي توالت عليه العديد من الهزات: "فكاتبنا إذن من جيل عاش صباه ويعيش شبابه ملتاعاً يكتفي بسلسلة من الهزائم الوطنية والقومية، وكان من الممكن أن يعيش عصر التحرر، والاشتراكية والعدالة، والعتق من كل ما كان يثقل كواهل الأجيال السابقة وما حاربت من أجل الخلاص منه أجيال ١٩١٩ – ١٩٤٦ وما قامت من أجله ثورة يوليو ١٩٥٢ وما تلاها من ثورات في الوطن العربي..
السؤال هنا ...ماهي الإفادة مما تقدم وذكر عن النكبات والنكسات التي مر بها الوطن العربي ....الدكتور الهواري له رؤية فيقول : - هذا القول أن هذا الجيل الطموح جيل ما بعد النكسة. والذي ينتمي إليه السيد حافظ ، في الوقت الذي كان يحلم فيه ببزوغ الحرية والعدالة، بأن تُراجع الأجهزة الحاكمة أوراقها من جديدة نجد فيه هذه الأجيال محاصرة بأوضاع مزرية ، بعدما أن غلقت في وجهها كل المبادرات التي تتيح لها الفرصة بأن تعبر عن همومها ، بل والأكثر من ذلك صار الشعب - بشرائحه المغلوبة على أمرها - معرض لمجموعة من الإنتهاكات التي تقبر أحلامها.
فكان أن أدى ضريبة التجاوزات التي ما فتئت هذه القيادات تسعى وبدون عناء لممارساتها.

هذا ما يدفعنا إلى القول بأن السيد حافظ من خلال أعماله ، قد وجدت هذه الأحداث بزخمها أن يعبر بفكرة الصاخب عن الحاجة بالتعبير عن قضايا الخلاص وإقرار العدالة الإجتماعية والتي كانت تأخذ حصيلة الأسد في جل أعماله. فإذا كان جيل الستينات قد تخصص للتجربة الاشتراكية الناصرية ، فإنه على العكس من جيل السبعينات الذي كانت توجهاته أكثر نحو قضية الديموقراطية: "ومن هنا كان غياب عامل التحرر السياسي الداخلي والممارسة الدستورية خاصة في فترة التحديات الداخلية والإمبريالية يقيناً بأن يدفع جيل السبعينات لأن يهتم بالديموقراطية أكثر من القيم السياسية الأخرى".

يصل الباحث إلى خلاصة القول فيقول في الكاتب السيد حافظ المسرح التجريبي فيقول : -

إن السيد حافظ لم يكن محظوظاً في بيئته بعد أن تصالحت كل الأوضاع على السير في طريق لا يبعث على الإرتياح. وهو ما دفعه للتعبير عن سخطه، وعياً منه بمسئولية الإنسان العربي الحق: "إننا لسنا سوى كم هائل من التناقض والقلق والفكر الغريب . تغطية سحابة كاذبة تدعى أننا وأننا..."

وفي معرض حديثنا عن التجريب في مسرح السيد حافظ – وحتى لا يكون حكمنا مسبقاً على– يتحتم علينا أن نستأنس بما خلقة هذا المبدع، لتتضح لنا الرؤية بشكل دقيق. ولتكن الإنطلاقة من أول تجربة له والتي صدرت سنة ١٩٧٠ تحت عنوان.. "كبرياء التفاهة فى بلاد اللامعنى" والتي تبدو غرابتها إنطلاقاً من العنوان الذي وضع لها، بل ومن أبطالها أنفسهم (مذيع مكروفون يشاركهما زوجة وأبرة وفانيلة شاب ومثلاثان وفينالة شاب ودائراتان وفانيلة.. كلب و كرة سلة) يلعب فيها المذيع شخصية البطل الرئيسي في هذه المسرحية: "فالشخصية في المسرحية ليست محددة تحديداً كلاسيكياً .. .... تناول الدكتور شنايف الحبيب المسرح الثوري عند السيد حافظ فلمس نمط إبداعي آخر ..فيقول الحبيب أن مسرح السيد حافظ ينتمي للمسرح الثوري. والحقيقة أنه أحب تراب الوطن و إنحاز للفقراء والمحرومين والحزانى، فرفض الحجر على الفكر ومنع الجرائد، إنه الطائر الصادق باسم الحرية والديمقراطية والوحدة. إنه كما قال شادي ابن خليل.. أحد المناضلين الحقيقيين الذين ساهموا بالكلمة الحقيقية، الكلمة الطلقة وذلك لخدمة القضايا الجماهيرية ورفع المعاناة عن كاهل الشعوب المغلوبة على أمرها.(....)

هنا لابد من الإشارة أنني أشرت إلى موقف الأستاذ فاروق حسني وزير الثقافة حول ريادة الكاتب السيد حافظ في تجربة المسرح التجريبي هذا ما أكده أيضاً الأستاذ (محمد مسكين في الدراسات المسرحية للمسرح التجريبي) فقال : -

(إن السيد حافظ يعد رائداً للمسرح التجريبى، وقولنا هذا لا ينطلق من فراغ وإنما فى الحقيقة يقف عندها كل متأمل أو دارس لمسرح السيد حافظ).

هنا تمرد الكاتب في البناء فأستخدم الجسور بدل الفصول

والسيد حافظ الكاتب المتمرد أختار هذا الإتجاه منذ إنطلاقته المسرحية بتبنيه للنموذج التجريبى، وهذا سيكون له كبير الأثر على البناء الفنى ككل وهذا ما نلاحظه بشكل كبير فى هذه المسرحية. أما من حيث شخصياته يتبين أنه يتدخل في تحريكها وأنها مكملةً لبعضها البعض أما ألاستاذ شنايف له رؤية نقدية في الشخصيات عند الكاتب السيد حافظ فيقول : -

(إن الشخصيات التى بنى عليها السيد حافظ مسرحيته تبدو شخصيات واضحة وعادية أي أنها ليست شخصيات فنية ، فالسيد حافظ أخذها من الواقع المصرى، من الشارع والحقل ومن كل مكان داخل مصر.. وإذا قلنا إن شخصياته ليست فنية فذلك لأنها جاهزة ومقولبة بشكل هندسى ، فهى عبارة عن مجموعة من الأفكار والسلوكيات والمواقف السياسية والأخلاقية وغيرها، لذا هذه الشخصيات تكمل بعضها البعض، وهذا مائلاً بشكل واضح عندما يتعلق الآمر (بمحمد وعبد القوى وضياء)، والحقيقة أن هذه الشخصيات لا تكمل بعضها البعض بقدر ما تلتقي عندها أفكار الكاتب ومواقفه التى يقدمها للجمهور، وهى أفكار تقف من الواقع موقف الرافض الغاضب بكل المواصفات الخبيثة، وتدعو إلى تجاوز الهزيمة والإخلاص لمصر وثورتها، وعلى هذا الأساس فإن شخصيات السيد حافظ تبحث عن الأمل والمستقبل والخير، أي أنها تبحث عن الممكن وعن المستحيل..).

تقترب الرؤى النقدية مابين بحث ودراسة وحوار ولقاء حول الكاتب المسرحي السيد حافظ في إبداعه ومشاريعه فأدلت الأستاذة نعيمة عبد لأوى دلوها وقالت دون أي شك الكاتب السيد حافظ هو من أحيا حركة مسرح الطفل حيث إن أول تجربة مسرحية قدمت للطفل للمؤلف السيد حافظ هي مسرحية سندريلا التي كان لها طابع خاص ، حيث جعلت الطفل يرتبط بقضاياه وواقعه. وهذا ما يفسر خصوصية مسرح الطفل عند السيد حافظ . وقد ظهرت هذه الخصوصية في كثير

من كتاباته المسرحية الموجهة لعالم الطفولة. وإذا كان العرض المسرحي خطاباً سمعياً بصرياً وحركياً في كليته". [١] ".[٢].

أما رأي الأستاذة نعيمة عبد لأوى في لغة السيد حافظ في النصوص المسرحية في مسرح الطفل إذ نحن أمام كائن بشري خلق الله له السمع أولاً ثم البصر لأن ذلك هذا المخلوق الذكي معضلة يجب أن نهتم بالبطل المتفرج الصغير بجسمه الكبير ببصيرته وعقله فالكاتب وضع هذا في حساباته الإبداعية وكتاباته لمسرح الطفل فالدكتورة نعيمة عبد لأوى أنه سرق وسحر الأطفال فحفظوا المسرحيه لغةً وفعلاً أي تطابقوا مع مافيها تفاعلاً مع الحركات والموسيقى والألحان هنا يكمن إبداع الكاتب وفكره ولغته الشاعرية.. فاللغة مفتاح التفكير لأن "تعلم اللغة والتمكن منها لا يأتيان من القراءة والإستماع التقليديين بل من الحركة والفعل والتجربة".[٣]

أي أن الطفل يكتسب اللغة عن طريق التعلم والممارسة "والعناية بالنطق والإلقاء شرط أساسي كذلك في فهم موضوع المسرحية ، حيث أن الأطفال يصعب عليهم تتبع أي عمل مسرحي إذا فاتتهم كلمة أو كلمتان عكس الكبار الذين يستطيعون فهم الموضوع إذا ضاعت منه بعض الكلمات ، كما أن العناية بالنطق تساهم في تعليم الأطفال المخارج الصحيحة للحروف وتهذب لغتهم وتحببها إليهم" والحقيقة أن الهدف الأسمى لمسرح الأطفال هو التعلم حيث إنه "إِأكثر الملكات البشرية أهمية وأن الإنسان يدين لهذه الملكة بتطور شخصيته وقدراته ، والتعلم نوع من النشاط البشري الذي يستمر طوال حياة الإنسان ، وعن طريقه يستطيع إكتساب أشكال جديدة من السلوك والعمل ، أو تغيير أنماط من السلوك سبق له إكتسابها".[٤]

فلا غرابة حين نقول أن المسرح وسيلة تعليمية وتربوية وإعلامية لأنها وسيلة مباشرة من المصدر إلى المتلقي مباشرةً فمسرح الطفل أيضاً يعد وسيلة من الوسائل التربوية التعليمية لأن الطفل ميال للتقليد والترديد والتمثيل فكل أفعاله

---

(١) د. مصطفى رمضاني، خصائص مسرح الطفل ومكوناته، المشكاة، المرجع السابق ، ص:٥٠

(٢) غياط عبد اللطيف بين المسرح الطفل والمسرح المدرسي ، بيان اليوم الثقافي الإثنين ٩ أغسطس ١٩٩٣، ص: ١٤

(٣) المرجع السابق ص ١٤.

(٤) وينتي أِكون ، التعليم الشامل وتنمية الشخصية ، ترجمة محمد كمال فطلي ، مجلة مستقبل التربية ، مركز مطبوعات اليونيسكو بالاتفاق مع الشعبة القومية المصرية لليونيسكو ، القاهرة ، عدد ٣ ، ١٩٧٩.

تمثيلية منها فطرية ومنها مكتسبة لذلك يجب الإهتمام بالنص المسرحي المكتوب لمسرح الطفل من حيث اللغة والحركات والألوان والملابس وما نسعى لأجل غرسه للأطفال ...أما الدكتورة (نعيمة عبد لأوى) وضحت ذلك من نظرتها النقدية فقالت ..: لكن المسرح يجمع بين ما هو ثقافي تربوي وما هو ترفيهي وفرجوي ، ويحقق نوعاً من التواصل والإحتفال والإنسجام . من هنا تأتي أهميته في تكوين النمو الوجداني والجمالي ، حيث يحس الطفل وهو يعيش الجو الدرامي بنوع من السعادة والمتعة ، ويكتشف من خلاله ذلك العالم الخارجي بما يحمله من أسرار في سيرورة الحياة اليومية.

ومن جهة أخرى ، يكتسب مجموعة من القيم الوطنية والاجتماعية التي تلبي حاجاته الإنسانية وميولاته ، إذ نجد "كل فعل إلا ويستجيب لحاجة معينة ، كان هذا الفعل حركة أو تفكيراً أو شعوراً".(١)

ويجعل الطفل يشعر بالثقة بالنفس ، وبالرغبة في بناء الوطن وتطهيره من الظلم والإستغلال والجهل.

لهذا نجد العرض المسرحي يركز كثيراً على القيم والمبادئ الخلقية ، هادفاً من وراء ذلك زرعها في نفسية الطفل حتى تكون شخصيته وفقها ، كقيمة التحلي بالخير في مقابل نبذ الشر ، بإعتبار الحياة مزيجاً من هذا وذاك ، وكذلك صفة التعاون والحرية والمسؤولية ، وكيفية الحفاظ على الأمانة وغرس بذور الفضيلة ، والصدق وغيرها من المبادئ الإسلامية التي تساهم في تشكيل العقل الإنساني وتكوينه تكويناً فعالاً.

إن "المسرح يركز جهده في إطار تركيز الفكر والحدث والمعطيات الإنسانية التي أنضجتها المعاناة ضمن إطار فني متكامل ليغزو النفس من الداخل ويغرس فيها إرادة التغيير ، ويفجر طاقة النقمة على الواقع السيئ وينمي أو يبعث إرادة التغيير، يخرج الإنسان مشحوناً محرضاً وينجز عمليات التغيير في الواقع خارج دار العرض المسرحي".(٢) ....

---

(١) جان بياجي ، التربية والنمو الذهني لدى الطفل ، مرجع سابق ، ص : ٥.

(٢) على عقل غرسان في مقابلة مع جمع عبد الصبور حول المسرح ، مجلة الثقافة العربية تصدر عن اللجنة الإدارية للإعلام الثوري بالجماهيرية الغربية الليبية الشعبة الاشتراكية عدد ٦ يونيو ١٩٨١. ص: ٧٥.

أما الدراسات التي رصدت مدى تأثر السيد حافظ في التاريخ والسياسة والتراث فمن ضمنها دراسات الأستاذ (محمد السيعيدي ،والأستاذ محمد المحراوي ، والأستاذة نصيرة يعقوبي) حيث وضحت الدراسات التالية .. ذكرت الأستاذة نصيرة على سبيل المثال لا الحصر أنها بحثت مع الأساتذة الذين ممن كانوا من جيلها ...

أبحث عن شكل مسرحي جديد مع جيلي و لست بمفردي جيل كامل... كان يبحث نقداً و إبداعاً وهذا الجيل ظلم "[١]

(وإذا كان التاريخ قد ظلم السيد حافظ فإن الباحث المتعطش للمعرفة والتحصيل العلمي لن ينسى جهد أبطال القلم و الكلمة وسيبقى مديناً لهم بأعمالهم المتميزة التي نسأل الله تعالى أن يجعلها خالصة لوجهه الكريم والحمد لله رب العالمين).

نعود مرة أخرى للأستاذة ثوريا ماجدولين حيث تقول في السيد حافظ ..

. مستوى طريقته في التعبير التي تستفيد من الإضاءة والديكور والإكسسوارات، وكل ما يوظف في العرض المسرحي لإعطائه طابعا خاصا

يقوم السيد حافظ في هذه المسرحية بإستدعاء التراث من خلال الرمز التاريخي القوي : صلاح الدين الأيوبي. غير أنه يفكك هذا الرمز من خلال تحليله الخاص للتاريخ، ومن خلال إستدعاء شخصيات أخرى إتخذت صورة الرمز، كالقاضي والوزير والأديب والتاجر والمرأة والأراجوز، مستعيناً بعنصر آخر من التراث المسرحي هو"خيال الظل".خيال الظل كما نعلم وثيق الصلة بالفنون الشعبية

فالكاتب السيد حافظ سخر نصوصه المسرحية للقضايا المصيرية للأمة العربية بفكر ووعي ثقافي راقي نابع من ثقافته الفكرية والسياسية .

لقد سخر حافظ مسرحه من أجل الإهتمام بالقضايا المصيرية للإنسان. ولأجل ذلك وجدنا في هذه المسرحية مادة غنية على صعيد القضايا المعالجة، كالظلم والاستبداد والفقر والبطالة والفساد وتعاطي المخدرات، وغير ذلك مما نجده في جميع المجتمعات العربية.

فمسرحية "قراقوش والأراجوز والحرفوش" مسرحية هادفة، تعكس واقعا عربياً متردياً، وتكشف المسكوت عنه في التاريخ العربي. وهي تمتح من ينابيع متعددة في فن المسرح عامة. فقد إصطبغت بألوان من الإحتفالية والملحمية ومسرح

---

(١) مهرجان الكويت المسرحي الثاني الندوة التطبيقية حول مسرحية (حكاية الفلاح عبد المطيع) :ناديا كامل، "الأشجار تنحني أحيانا " السيد حافظ ، ص:٢٩٨-٢٩٩.

القسوة في تركيب وإنسجام تام، ظهر ذلك في النص من خلال المكونات الفكرية والجمالية سواء من خلال تناوله للوحدات المسرحية الثلاث : الحدث والزمان والمكان، أم من خلال تشكيله للشخصية أم التيمات المطروحة، ومن خلال نص العرض، هذا النص الذي أولاه السيد حافظ نفس عنايته بنص التأليف، حيث تمكن من خلال الكتابة السينوغرافية أن يضفي جمالية وفنية وحيوية على المسرحية، على مستوى الديكور والفضاء والتشخيص والإكسسوار، وغير ذلك من المكونات السينوغرافية، ويسبغ عليها ما إنتقاه لها على سبيل التجريب من مختلف الإتجاهات المسرحية..

إستحضار التاريخ عند الكاتب لإثبات الحقائق التي دنست والنبش في التاريخ الذي غفل عنه أي حضور التاريخ لإثبات وتقفي الزائف ونفيه وأول من أكد وثبت حسب مصادره التأريخية التي أعتمد عليها أن مصر ليس أم الدنيا كما تعلمنا ورددنا بل مصر اسم ذكوري أي (اب وليست أم) هذا ما أكد عليه الكاتب في مسرحية الملوخية التي أختيرت من قبل الاستاذ عبد السلام بوسنينة ليضيف إشراقة أخرى في هذا الكتاب فيقول ... (أكدنا في البداية أن أحداث المسرحية كانت محكومة بالتسلسل ومنطق الصراع التصاعدي من مشهد لآخر. والسيد حافظ لم يعتمد التقسيم الكلاسيكي لأطوار المسرحية، إذ ألغى العناوين التقليدية على غرار الفصول أو المشاهد أو اللوحات. لقد كان مباشراً في إختياره وتصنيفه لكل طور من أطوار المسرحية. فالمعارك أضحت بديلاً للتصنيفات المعروفة. ولتمييز كل معركة عن الأخرى، سعى المؤلف إلى وضع عنوان مواز لكل معركة؛ بالإضافة إلى الترتيب الرقمي أو العددي لهذه المشاهد. وكانت الحدة تزداد كلما إزدادت المعارك، لأن الهاجس الذي سكن المؤلف هو إبراز تجربة الشعوب التاريخية من أجل تحقيق الإنعتاق والكرامة).

وختاماً الأستاذة سعاد درير إشارة إلى شخصية الكاتب وإختيارها مسرحية (وسام من الرئيس) لأن الكاتب يتميز بالقيم الجمالية والتمرس بالتجريب وتوازن الجماليات الإبداعية فقالت ..

لطالما راق لي أن أسمي هذا المبدع المتوهج بعشق المسرح ب: " السيد العبقري "، لماذا؟ لأنه يجمع في شخصيته بين روح الإنسان الحساس، الشديد العناية بتصوير الحالات النفسية– إذ يعكسها في مسرحياته بحذافيرها، محللاً إياها، متعمقاً.. غير راض بالوقوف عند الدلالات السطحية، وبين روح المبدع المسرحي

الذي يتنفس المسرح، وينتعش به، جاريا في عروقه.. الواسع الإطلاع ، المنفتح على التجارب العالمية ، وعلى خبرات أصحابها، المهووس بالتجريب الذي أولاه إهتماماً خاصاً في مسرحه "، فكادت كل مسرحية أن تكون تجربة تجريبية جديدة"[١]، ولا زالت رحلته في سفينة التجريب متواصلة، مستمرة، من أجل الإرتقاء بالمسرح إلى أسمى درجات الانفتاح والإستعلاء..وإنقاذه من براثين الجهل والتهميش.. وأنياب الإنغلاق والإسفاف...

هكذا، وجدتني أقف عند نص من نصوصه، وكلي شغف به، وشوق إلى كشف قضاياه، وإستنطاق أبعاده... فكانت لي هذه المقاربة المتواضعة التي تروم دراسته في بعده النصي أو الأدبي، من خلال تطبيق بعض آليات قراءة النصوص المسرحية).

البداية

إن السيد حافظ يظل ظاهرة فريدة فى عالم المسرح العربى، بروحه الثورية المتمردة ذات النفس الطويل التى لم تهن أو تتعب أو تستسلم للهزيمة، أو بتجربته الجديدة فى مجال الصوت الآخر فى هذا الزمن الذى تشابهت فيه الأصوات فلابد من بداية وليس خاتمة رغم أننا نعلم أن لكل بداية لابد لها من نهاية ولكل مقام مقال من هذه المقولة لم يسعني إلا أن أكتب وقد أعلن ماسأكتب يوماً ما في الندوات والمهرجانات والمؤتمرات أو في اللقاءات التي أدعى لها وهذا أضعف الإيمان ..أن أتوقف بعد ماحاولت إستعراض وقراءة جميع الدراسات التي كتبت عن إبداع الكاتب المغبون المسلوب حقه بحيث كتبت هذه البحوث والدراسات بأقلام ورؤى عربية بصورة عامة وخاصة بعيون كبار أساتذة النقد الأدبي في المغرب الشقيق بوركت إشراقاتكم المضيئه في الأدب والنقد العربي فقررت أن أكتب ما يمليه علي ضميري ككاتبة وناقدة عربية من العراق طالما كنا مهد للثقافة والحضارة وسارية للعلوم والآداب .

ففي الحقيقة أود أن أكتب بعض الكلمات لكن سألت عقلي وحرفي وقلمي ماعساي أن أستطيع أن أكتب بعد أن قرأت كل ماكتب هؤلاء الباحثين والأساتذة والدكاترة المختصين في الأدب والنقد الأدبي ماذا أكتب بعد كل ما كتب عنه (الكاتب السيد

(١) السعيد الورقي، تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر (في مصر)، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية – مصر ١٩٩٠، ص ٣٧١

حافظ) من رؤى نقدية وآراء شخصية من قبل هؤلاء النقاد حول إبداعه المستفز المتمرد المشاكس المستنير المتجدد المتغير لكنه ناطق للحق والإبداع والسمو وليس للدنو والتردي والإضمحلال. مستفز لأنه غزير بالمعنى فكل عمل أونص يستخرج منه الباحث بحوث ومجلدات وليس دراسة بصفحتين أو ثلاث هذا الكاتب إبداعه ناطق حي يرزق بضمير الشرفاء أصحاب الفكر والعلم والنظريات الحداثية ومابعد الحداثة حداثة ...فهل لنا أن نسأل ..لماذا التهميش والتزييف والتسويف واللامبالاة فكل ما أبدع به وقدمه للمسرح من مشاريع وأعمال للمسرح الذي لايضاهيه فن لأن المسرح (أب لجميع الفنون) ألا يحق لنا أن نكرم المبدعين من أبناء الوطن ولو كان إشارة أو دعوة لمثل المهرجانات والمؤتمرات التي يحضرها كل من هب ودب الذين لا صلة لهم بخشبة المسرح والمسرح أصلاً فلا يمكن لفن آخر أن يماثل المسرح فهو واجهة إعلامية تربوية مباشرة للمجتمع تعكس الحضارة والتطور سلباً أو أيجاباً فيجب أن نوحد أصواتنا لنصرة الحق والمطالبة بحقوق الأطفال أولاً في المسرح العربي والإهتمام بمسرح الطفل العربي ومواكبة التطور والتجديد والتقنية العالمية والمحافظة على حقوق المؤلفين وكتاب المسرح فهل سيرحل الكاتب السيد حافظ بكتاباته إلى وطن آخر ؟ هل هذا الوطن الذي كتب عنه وطن اللامعنى ؟ وهل هذا ماتمنى أن يكون يوماً ما ؟ ربما يصحى الضمير الجمعي ويمحو الحقد والتهميش المجاني ربما....تتكلم النصوص المزخرفة بالإقتباس والبخس أحياناً ربما لناظره قريب ...

إن السيد حافظ يظل ظاهرة فريدة فى عالم المسرح العربى، بروحه الثورية المتمردة ذات النفس الطويل التى لم تهن أو تتعب أو تستسلم للهزيمة، أو بتجربته الجديدة فى مجال الصوت الآخر فى هذا الزمن الذى تشابهت فيه الأصوات.

التجريب في مسرح السيد حافظ

بقلم أ.د. مصطفى رمضاني

يعتبر السيد حافظ من المبدعين الذين ظلوا يشتغلون في صمت، ولكن أعماله كانت تخلف أصداء طيبة نظراً إلى أسلوبها المثير وتقنياتها المستفزة. ولعل نظرة خاطفة إلى عناوين مسرحياته تؤكد هذا الطابع الإستفزازي الذي يثير الغرابة، ومن هذه العناوين مثلا "كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى"، و"الطبول الخرساء في الأودية الزرقاء"، و"حدث كما حدث ولكن لم يحدث أي حدث"، و"حبيبتي أنا مسافر والقطار أنت والرحلة الإنسان"، و"هم كما هم ولكن ليسوا هم الزعاليك"، و"حبيبتي أميرة السينما"، و"سيزيف القرن العشرين".

وقد لحقت هذه الغرابة طريقة تقسيم المسرحيات أيضا. فهو لم يقسم مسرحياته حسب الطريقة التقليدية إلى مشاهد وفصول، وإنما قسمها تقسيما ينسجم مع طبيعة الموضوع المعالج. وهكذا نجده يستخدم في مسرحية "الطبول الخرساء" مصطلح "التحول" بدلا من الفصل، فيقسمها إلى ثلاثة تحولات. وفي مسرحية "حدث كما حدث ولكن لم يحدث أي حدث، يلغي كل الفصول، ويقرب بين تقنية القصة وتقنية المسرحية، ليبدأ بما سماه "مسودة خاصة"[(١)]. أما في مسرحية "حبيبتي أميرة السينما"، فيقدم مصطلح "اللقطة" باعتباره مصطلحا من مصطلحات السينما، في حين يوظف مصطلح "الجسر" في مسرحية "ستة رجال في معتقل"[(٢)]، لأنه يعكس معنى العبور الذي يتحدث عنه هذا العمل من خلال المقاومة الفلسطينية. ويستخدم مصطلح "الإشارة" في مسرحية "علمونا أن نموت وتعلمنا أن نحيا"، نظرا إلى الطابع الرمزي المكثف لشخصيات المسرحية والدلالات المعقدة التي تخفيها. ولما كانت مسرحية "الخلاص"[(٣)] تتحدث عن صراع الشعب المصري ضد العدو، والحدود التي فرضها عليه نفسيا واجتماعيا وسياسيا، فقد فضل استخدام مصطلح "الحد"، وهكذا...

وبما أنه كتب لمسرح الأطفال، فقد أبى إلا أن يطبع هذا اللون من المسرح بالتجريبية كذلك، وإن ظل مشدوداً إلى التراث عامة وإلى الحكايات الشعبية على وجه الخصوص. ومن بين أعماله المسرحية الخاصة بالأطفال نذكر "الشاطر حسن"، و"ساندريلا"، و"سندس"، و"فارس بني هلال"، و"علي بابا"، و"عنترة بن شداد"[(٤)]، وهي كلها مسرحيات تربوية تستوي حكايات شعبية قصد التوجيه

---

(١) المسرحيتان مطبوعتان بسلسلة أدب الجماهير، الإسكندرية، ١٩٧٢.
(٢) المسرحيتان مطبوعتان في كتاب واحد ضمن مركز الوطن العربي، الإسكندرية، ط٢، ١٩٨١.
(٣) المسرحيتان مطبوعتان كذلك في كتاب واحد ضمن مطابع صوت الخليج، الكويت، ١٩٨٢.
(٤) طبعت كل هذه المسرحيات في دار آزال، بيروت، ط١، ١٩٩٠.

والتربية الفنية، وتعتمد على لغة شاعرية بسيطة، ولكنها في نفس الوقت تشغل الذهن وتحث على التفكير.

وفي كل أعماله، يظل موضوع العدل والديموقراطية والصراع الاجتماعي من أهم الموضوعات التي عالجها هذا المبدع؛ ولكن كل مرة بطريقة مختلفة وبأسلوب مغاير، ولا شك في أن لارتباطه بمثل هذه الموضوعات ما يبرره ذلك بأن السيد حافظ من المبدعين الذين ينتمون إلى جيل التمرد بسبب معايشته لأخطر الهزائم العربية. وكما يقول عنه سعد أردش: "كاتبنا إذن من جيل عاش صباه ويعيش شبابه ملتاعا يكتوى بسلسلة من الهزائم الوطنية والقومية، وكان من الممكن أن يعيش عصر التحرر والاشتراكية والعدالة والعتق من كل ما كان يثقل كواهل الأجيال السابقة"(١).

ولما لم يعش عصر التحرر والاشتراكية فقد أراد يعيشه في الحلم مع أبطال مسرحياته، لذلك نجد أن أغلبهم يجسدون هذا الحلم بنوع من التفاوت، ولكنهم جميعا يعيشون المفارقة الإشكالية ذات الطابع الدونكيشوطي بين أحلامهم وواقعهم المر. لذا فهزيمتهم هي هزيمة جيل بكامله، الشيء الذي جعل المؤلف يعيد النظر في كل شيء بما في ذلك وسائل الإبداع التقنية، لأنها في نظره جزء من هذا الواقع الذي لم يفرز غير الهزائم. وقد رأى أحد الدارسين أن مسرح السيد حافظ كتب من أجل القرن الواحد والعشرين، لأنه مسرح تنبؤي يقوم بعملية الاستشراف الحضاري. يقول الدكتور إبراهيم عابدين: "مسرح السيد حافظ ربما يكون هو المسرح المتمخض عنه مسرح القرن القادم، ومسرحه جدير بالتأمل والدراسة... فهو يحاول أن يجد صيغة جديدة، وهو أيضا يبحث عن أشكال متقدمة تتعدى ما عرفناه من الأشكال المسرحية من أرسطو إلى اللامعقول وبريخت..." (٢). ويرى ناقد آخر أن محاولات هذا المبدع الطليعي "تجاوزت حد التمرد إلى حد الثورة على كل التقنيات المعروفة وغير المعروفة"(٣).

إن معنى التمرد في مسرح السيد حافظ لا يعني إلغاء التراث وما يرتبط به من قضايا فكرية وفنية وغيرها، ولكنه يعني وضع كل شيء موضع الدراسة والنقد. لهذا نجده يستلهم عناصر التراث ويوظف أحداثه وشخصياته توظيفا معاصرا،

---

(١) من مقدمة مسرحية حبيبتي أميرة السينما، ص: ٥.

(٢) دراسات في مسرح السيد حافظ،ج١، مطبعة مدبولي، مصر، ١٩٨٨، ص:١٢٦.

(٣) مصطفى عبد الغني، المسرح المصري في السبعينات، سلسلة المكتبة الثقافية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، عدد ٤٢٨، ١٩٨٧، ٦٥.

ويساهم بذلك في بناء صرح الحداثة المسرحية.

ولعل مسرحيته "ظهور واختفاء أبي ذر الغفاري"[١] من أجود أعماله التي تعامل فيها مع التراث الإسلامي تعاملا نقديا، ذلك بأنه استلهم إحدى الشخصيات الإسلامية التي كانت لها مواقف متقدمة فيما يخص قضايا اقتصادية واجتماعية وإنسانية. فأبو ذر الغفاري يتحول في هذا العمل إلى مناضل ثوري يناضل ضد السلطة التي صادرت حرية التعبير وأقرت القمع والإرهاب محل الديموقراطية، وتتجاوز ثوريته حدود المكان والزمان لتصبح قضيته قضية الإنسان المضطهد.

وعلى هذا الأساس يمكن الحديث عن عملية تثوير الشخصية الإسلامية من منظور معاصر. فحتى وإن كان أبو ذر في المسرحية رمزا لأي إنسان مضطهد، فإنه مع ذلك يحمل كثيرا من سمات الشخصية التراثية كما تحدثنا عنها المصادر. وهذا يعني أن المؤلف احترم شروط التعامل مع التراث، ولم يقم بإسقاط سياسي متعسف كما يفعل كثير من الكتاب الذين يختفون وراء الشخصيات التاريخية لمواجهة التناقضات السائدة. فعملية الاستلهام التراثي عنده "تشير إلى عملية الوعي والإدراك من خلال ملحمة الصراع والمتناقضات في عالم الواقع والخيال"[٢].

تتكون المسرحية من ثلاث بؤر مسرحية. ومصطلح البؤرة هنا يقابل المصطلح التقليدي "الفصل". البؤرة الأولى بعنوان التفسير، والثانية بعنوان الإدراك، أما الثالثة فبعنوان الموقف. وتترابط هذه البؤر فيما بينها ترابطا جدليا، لأن كل بؤرة تؤدي إلى البؤرة الموالية بشكل عقلاني وتفاعلي. كما أنها كلها تخدم الفكرة المحورية في النص بطريقة تصاعدية، وما هذه الفكرة غير وظيفة الفكر الثوري في مجتمع استبدادي.

وقد جسد معنى الثورية في شخصية أبي ذر؛ وهو بذلك يستلهم جوانب مشرقة من حياة بعض الصحابة الذين عرفوا بمثل هذه المواقف المتقدمة في جانبها الاجتماعي والاقتصادي.

فمن المعروف أن ابن سعد جعل أبا ذر ضمن الطبقة الثانية من أصحاب رسول الله صلى الله عليه وسلم، ووصفه بأنه كان يغضب للحق بسرعة ويدعو إلى القوة لصالح العدالة. ويروي عنه أن الرسول عليه السلام قال له يا أبا أذر ماذا تفعل إذا

---

(١) شارك في تأليفها معه محمد يوسف ــ مطابع صوت الخليج، الكويت، ١٩٨١.

(٢) محمد عزيز نظمي، السيد حافظ بين المسرح التجريبي والمسرح الطليعي مركز الوطن العربي للنشر والإعلام، الإسكندرية، ١٩٨٨، ص: ١٧.

استأثر أمراؤك بالفيء، فأقسم أبا ذر بأنه سيستعمل سيفه حتى يرد الحق لأهله[1].
ويبدو أن السيد حافظ استفاد من سيرة هذه الشخصية، لذلك وجدنا كثيرا من مظاهر التناص في عمله. وهي كلها تناصات خارجية تحيلنا على مرجعيات تاريخية حقيقية، ولكن أبعادها ذات طابع رمزي خالص، مما يجعل الأحداث والشخصيات علامات دالة تملك قابلية تعدد القراءات والتأويلات ضمن سياق خاص هو موضوع العدالة والديموقراطية، كما يجعل العمل في جوهره يأخذ منحى تجريبيا داخل عملية التأصيل الشاملة.
فمنذ البداية، يشعرنا المؤلف بوعيه التأصيلي حين يستغل تقنية الراوية المعروفة في قصصنا الشعبي. وهي تقنية موسومة بالحياد عادة، ولكن السيد حافظ يأبى إلا أن يكسر هذه القاعدة، فيجعل الراوي – أو الكورس- يتحدث بلسانه ويعبر عن مواقفه تجاه الصراع الذي يخوضه أبو ذر:
المؤدي: وتموت غريبا في أرض الله الواسعة.
وتموت غريبا بين خلق الله الجائعة.
وتموت بعيدا ولم تحسم القضايا.
بين أغنياء البلاد والفقراء العرايا[2].
ويتضح مظهر التناص في هذا المشهد الأول جليا، لأنه يحيلنا على قصة نفي عثمان بن عفان لأبي ذر إلى الربذة حيث مكث حتى وافته المنية وبجانبه زوجته التي لم تجد ما تكفنه به[3]. غير أن المؤلف قام بعملية انزياح للنص الأصلي، وقدم هذا الحوار ليكون بداية التوتر، رغم أنه في الأصل يوحي بنهايته مادام البطل قد مات، وبموته ينتهي ذلك التوتر. ولكن فعل الموت يحمل بعداً رمزيا لأنه يشكل بؤرة من بؤر هذا التوتر لاسيما عند السلطان فاتك. فالموت يصبح فاعلا في إقلاقه رغم طابعه السكوني، ويحيل على معنى البعث الذي يؤمن به المؤلف باعتباره ولادة استشرافية للحق والعدالة.
وحتى يؤكد الطابع التأصيلي لهذه المسرحية ويلتحم أكثر بالجمهور العربي الشعبي، استلهم فضاء الحلقة بديلا للخشبة الإيطالية لأنه فضاء يلائم طبيعة الشخصيات المسرحية. وقد قسمه إلى أركاح، كل ركح يختص باحتضان الحالة أو

(١) عن ابن سعد، الطبقات الكبرى، دار صادر للطباعة والنشر، ودار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، مجلد ٤، ط١٩٥٧، ص: ٢٢٦.
(٢) ظهور واختفاء أبي ذر، مطابع صوت الخليج، ص: ١٣.
(٣) الطبقات الكبرى، مجلد ٤، ص: ٢٣٢-٢٣٣.

الزمن أو الموقف المناسب له. وهو تقسيم ينم عن وعي المؤلف بمكانة الفضاء المسرحي داخل العمل المسرحي، ما دام الفضاء هو الذي يتحكم في كل الأدوات السينوغرافية، وعلى أساسه يتصرف المخرج في تقنيات العرض. ولتأكيد هذه العملية، استعان بالإنارة وجعلها تفصل بني الأركاح الثانوية داخل الركح الأساسي، ليظهر بذلك الزمان أو المكان من خلال البقع الضوئية والبعد السيميائي الذي تحمله. وتقوم هذه البقع بوظيفة أخرى تتمثل في تعويضها للراوية عن طريق الومضة التراجعية، فتنقلها من ركح إلى آخر يفيد -في النص- معنى تغير الزمان والمكان أو الحدث المسرحي دون الاستعانة بوسائل التلقين التقليدية. كما أنها تسعفنا في معرفة الشخصيات والتطور الذي يلحقها عن طريق المونولوج، لأن كثيرا من الجوانب النفسية لا يمكن للغة العادية أن تعبر عنها؛ لذلك يستعين المؤلف بلغات أخرى حركية أو بصرية أو غيرها لتقوم مقامها.

وكذلك الشأن بالنسبة إلى وظيفة الراوية، لأنه لا يستطيع أن يعبر بأصالة عن بعض الكوامن الدقيقة. لذلك فضل السيد حافظ أن يستعين بزوجة أبي ذر لتقوم بهذه المهمة حين يتعلق الأمر بوصف شخصية زوجها، ويأبى إلا أن يكسر هرمية تسلسل الأحداث ليبدأ المسرحية من نهايتها. وهذه العملية مقصودة لتكسير نمطية التفكير عند المتلقي، وهي نمطية تقتضي البدء من البسيط إلى المركب.

من هنا نجد أن المسرحية تبدأ بوصف حالة أبي ذر الغفاري في مرحلة حياته الأخيرة وهو يلفظ أنفاسه بين أحضان زوجته. وهذا المشهد يحدد معنى الاختفاء كما يقتضي المنطق، لأن فعل الموت لا يؤول إلا إلى هذا المعنى. ولما كان المؤلف يؤمن بالنزعة الاستقبالية، فقد حدد هذا المعنى من خلال فعل البعث الثوري. لذا أصبحت مرحلة الاختفاء عنده تمهيدا أو تبشيرا لمرحلة الظهور. ومن ثم نفهم أن وجهة المؤلف تتجه نحو المسرح الملحمي، وهي وجهة ستطبع كل المسرحية كما سنبين ذلك فيما سيأتي. وحتى نتعرف إلى هذه الشخصية الملحمية في النص، نقف عند هذا التصريح لزوجته التي تعرفنا بحقيقة أبي ذر:

(بقعة ضوء على امرأة تجلس بجوار أبي ذر الغفاري الذي يبدو عليه أنه في الحشرجة الأخيرة).

المرأة: (زوجة أبي ذر)

- يا سيدي ومنبت الفكر الشريف، يا حلم الرجال الخصيب، ومنبت الفكر الشريف، تسلقت أفكارك حوائط البوت الضيقة المختنقة وسقوف الأكواخ. بين

كل حانة وحانة مسجد، وبين كل لص ووال جمع من الفقراء والمساكين، وبين الحق والباطل سجون الجلادين... وأنت هنا.... تشرب رملاًوتأكل رملاً هنا إلى جواري، وهناك في المدينة بين كل رجل ورجل رجل من الشرطة السرية وبين صوتك وصوت الناس التضليل والضلال المبين، وبين كل مضغة ومضغة من الطعام قلق المجاعة، يا شريداً... استيقظ يا أبا ذر، يا غريباً منفياً حدق في الأفق الأزرق واستيقظ(١).

وحتى يعطي للمسرحية بعدها الملحمي، يتجاوز السيد حافظ الطرح الكلاسيكي الأرسطي فيما يخص تقسيم قاعة العرض وعلاقات الإنتاج المسرحي. لهذا نراه يكسر الجدار الرابع الذي يفصل بين المبدعين/ الممثلين/ والجمهور ليصبح الحوار مفتوحا، فيشارك هذا الجمهور في الحوار والمناقشة، ويصير بذلك فاعلاً في العرض المسرحي.

ومن المؤكد أن هذه المشاركة الكلية في العمل المسرحي لم تكن لتتحقق لولا أن الحدث المسرحي الذي اعتمده المؤلف يرتبط بالواقع، وبالتناقضات التي تتخبط فيها هذه الجموع المستضعفة، والمتربصة بفرصة الخلاص من كل أنواع القمع والكبت والمصادرات. ولما كانت أحداث المسرحية ترتبط بهمومهم، فقد وجدوا فجوة للتنفيس ولإفراز مكبوتاتهم الاجتماعية والسياسية والاقتصادية.

إن أبا ذر الغفاري كما يصوره النص المسرحي ليس صحابيا يملك الفقه والسنة فقط، ولكنه مناضل وهب نفسه لخدمة هؤلاء المستضعفين. لذلك فهو لا يفرق بين حياته وموته، وبين بيته ومنفاه، لأن الأشياء لا تتحدد بوجودها المادي فحسب، ولكنها تتحدد بمدى تأثيرها في الحياة كذلك؛ وهو الأمر الذي يفسره أبو ذر حينما يقر بأن غربته هي أن يرى الناس جياعاً يهدهم الظلم والانكسار:

صوت ١ : أبو ذر..
صوت ٢ : من أين أتيت؟ من بيتك أم من منفاك؟
أبو ذر : لا فرق.. منفاي أنين الجائع وانكسار المظلوم وجوع الفقراء
صوت ٣ : أنت بيننا ولا ندري؟؟
أبو ذر : وأجوع وأعرى وأصرخ، وأنادي: يا فقراء، يا مظلومين، يا جائعين أضربوا بسيف الجوع(٢).

فالنص يطرح معادلات جديدة تعتمد على منطق الواقع وليس منطق الحقيقة ليكسر

(١) المسرحية، ص: ١٤.
(٢) المسرحية، ص: ١٥-١٦.

المفاهيم السائدة تجاه بعض الأشياء والقضايا. وهذا الطرح يعتمد على تقنية أساسية في المسرح الملحمي، ونعني بها تقنية التغريب، ذلك بأن المؤلف يسعى إلى مخاطبة ذهن المتلقي قصد تحريك بنية الإدراك عنده. فهو يقدم الأحداث والمفاهيم بشكل مثير وغريب حتى يستفز ذهن المتلقي ويقلقه؛ ومن ثم يحرك فيه فضول التساؤل والبحث والتفكير. وبهذا يكون مسرح السيد حافظ مسرحا يصادر كل فرجة عاطفية تعتمد أسلوب التلقين والاستيعاب، لأنه ليس مسرح متعة ولكنه مسرح عقل وتفكير وجدل.

إن السيد حافظ يعتمد على التغريب الملحمي إذن قصد إشغال ذهن المتلقي لحل أبعاد الأحداث المسرحية أولا، ولفهم العلاقة التي تربط هذه الأحداث بالواقع الفعلي ثانيا. فهناك صلات متعددة الوشائج بين واقع المسرحية باعتباره مجموعة من العلامات الدالة "signes"، وبين الواقع الفعلي باعتباره مجموعة من الأحداث والأفعال والعلاقات. لهذا فالخوف لم يعد صفة معنوية تحول دون تحقيق الغايات، ولكنه صار مخلوقا حياً تمتد سلطته وقمعه ليلاحق المضطهدين والمحرومين في المنازل والمساجد والأسواق، وفي كل مرة يظهر هذا الخوف بمظهر جديد ويتقنع بألف قناع وقناع، حتى صارت حياتهم منفى وغربة قسرية:

صوت ٥ : لقد أصمَّنا الجوع، وأخرسنا الفقر.

أبو ذر : لا... لا... لم يكن الجوع ولم يكن الفقر (يحدق في وجوههم ثم تتغير نبرة صوته).

لا... لا... يا أصحابي، الخوف هو الذي أصمّكم وأخرسكم. لقد رأيته بعيني يدخل بيوتكم في الليل مدعيا أنه من رجال الشرطة السرية، مدعيا أنه من رجال العيون السرية (يتقدم نحو المسرح) جئت لفصل الناس عن الناس... جئت (يخطو نحو المسرح) لأنذركم.. أنه عصر الموت للروح، هل تدركون يا أصحابي كيف ينفيكم الخوف وأنتم في بيوتكم تتضورون جوعا وتنامون على الحزن والفقر والحاجة؟؟[(١)].

ويتأكد من طرح السيد حافظ هذا أنه يؤمن بأن الإنسان هو خالق واقعه وليس العكس. فهؤلاء الفقراء هم الذين ساهموا في خلق مصائرهم بخوفهم واستكانتهم. لهذا فهم ينتظرون البطل الذي يخلصهم من غربتهم، وهو ما يخشاه أبو ذر. فإذا كان الفقراء يخشون الخوف والمواجهة والموت، فإن أبا ذر عكس ذلك يخشى

---

(١) نفسها، ص: ١٦.

صمتهم وخوفهم وانتظارهم، لأن في صمتهم ذاك يعشش الخوف ويكبر الموت. لذلك نراه يحثهم على تمزيق رداء الصمت وتكسير جدار الخوف، لأن الزمن زمن الفعل والحركة والكلمة المرتبطة بالفعل، ولأن الموت نفسه يخشى الحركة والفعل، ولأن الكلمة وحدها لا تجدي.

إن هذه الدعوة تستند إلى مبدأ التحريض، وهو مبدأ أساسي في المسرح الملحمي يتوخى تكوين المتلقي أيديولوجياً. لذلك نلمس بوضوح أن المؤلف يقرن هذا التحريض بأبي ذر في كثير من الأحداث ليصبح هو نفسه صوته المعبر عن موقفه وأفكاره، كما نجده ينطق باسم المؤدي أو الكورس حيناً آخر. ولما كان مبدأ التحريض الملحمي يجعل الواقع مرجعاً للثورة على التناقضات السائدة، فإنه يعتمده مرجعاً مرة أخرى لطرح البديل الأيديولوجي. فسكان مدينة "فردوس الشورى" هم الذين ساهموا في خلق واقعهم المتردي بخوفهم وصمتهم. لهذا فبديلهم يكمن في أيديهم، إذ بإمكانهم أن يغيروا هذا الواقع بقتل خوفهم وصمتهم. إلا أن السيد حافظ يقرن هذا البديل بأبي ذر ما دام يحمل فكراً ووعياً شعبياً جماهيرياً، وما دام صوته يمتد إلى كل الفقراء والمضطهدين. لهذا سيكون موقفه بالطبع موقفا بطولياً ملحمياً. فلما يئس أبو ذر من فعل المهادنة والطاعة والصمت عند فقراء المدينة، لجأ إلى الفعل ليبرهن لهم أنه بالفعل وحده تتحقق الأهداف. ويعد فعل أبي ذر هذا تجلياً لغاية الأبعاد الملحمية في الإبداع: أي تصدير الثورة.

إن المسرح الملحمي عند بريخت يجعل من التغريب وسيلة لتحقيق الثورة على كل الهياكل الاجتماعية والسياسية المتعفنة. فليس كافياً أن يشارك المتلقي في الفعل المسرحي داخل قاعة العرض، لأن الأهم من ذلك أن يؤدي الفعل المسرحي إلى الفعل الواقعي، وإلى الفعل الذي يحقق المساواة والعدل في المجتمع. ومن ثم فالفعل الملحمي يتحقق في مسرحية "ظهور واختفاء أبي ذر الغفاري" عبر رد فعل أبي ذر تجاه صمت سكان المدينة. وهو رد فعل يأخذ صبغة التحريض :

الكورس : الطاعة شيء هام، لكن.. طاعة من؟ ولمن؟...

تتحول
لا أتحول
تتذمر
أتذمر
تتمرد
وتتعهد
أتعهد[١].

---

(١) نفسها، ص: ١٨-١٩.

وحتى يعري السيد حافظ الواقع الطبقي في مدينة "فردوس الشورى"، يلجأ إلى كشف عورات السلطة المتعفنة. فالسلطة تحارب بكل الوسائل لإيهام الناس بالعدل والتقى، معتمدة في ذلك على أتباع يروجون الزيف ويبثون الرعب والشك بينهم لتغطية عورات المجتمع، وهي أسلحة تعتمد على ثنائية الوجه والقناع. فالوجه واجهة تخص بها السلطة أقرباءها ومن والاها. أما القناع فهو الواجهة التي تواجه بها عامة الناس. وهي واجهة تأخذ أصباغا حربائية متعددة. غير أن هناك وجها ثالثا يربط بين الوجه الأول والقناع، ويتمثل في الفكر الشقي[(١)] الذي يقف حائراً بين السلطة والشعب، ويرمز له المؤلف في المسرحية بأصحاب اللحى البيضاء. فهم يعرفون أن السلطان أبا المجون غير عادل، كما يعرفون أن أبا ذر ينادي بالعدل والحق، ولكنهم يقفون رغم ذلك عاجزين عن المواجهة والفعل.

ولما كان العامل الاقتصادي هو الركيزة الأساسية المتحكمة في نوعية المجتمع وطبيعته، فإن السيد حافظ يأبى إلا أن يجعله السلاح الناجع في احتدام الصراع الطبقي، بل يصبح هذا العامل نفسه السلاح الذي يستغله السلطان فاتك لغايتين: الأولى، وتكمن في الضغط على عامة الشعب عن طريق الزيادة في رواتب الجنود والولاة؛ إذ كلما قرب السلطان مساعديه إليه، كلما زاد ضغط هؤلاء المساعدين على الشعب. وتكمن الغاية الثانية في إغراء رجال الدين بالمال والولائم حتى يؤثروا في عامة الناس. ولعل تصريح السلطان فاتك التالي غني عن كل تعليق (وهو وصية من أب لابنه):

السلطان: يا بني.. افعل ما شئت لكن أم الناس يوم الجمعة وأنت معطر وامسك في يدك مسبحة، وأطلق البخور وتمتم. الوالي العاقل يفعل ما يشاء في الخفاء، وأمام العامة يخرج في ثوب شفاف كالضوء، يتصدق ويصلي ويبني المسكن والمسجد. هل تفهم يا بني؟؟ حين تزور بلداً مسيحياً ابن كنيسة وبارك المسيحية وادع إلى جوارك شيوخ المساجد ولا تنسهم في الولائم، وأبسط لهم يديك الكريمتين ليطووا العامة تحت أذرعهم وأجنحتهم الكثيفة فيهتفون لك ويدعون لك، وبذلك تضمن السيطرة عليهم وتأسر قلوبهم وعقولهم، وأرسل عيونك في كل المساجد لينقلوا إليك حوار الشيوخ، وكلامهم، وثرثرتهم وما تبطن ضمائرهم... فإذا وقف ضدك شيخ قولا أو فعلا، فانفه، وشرده واجعله الزنديق المارق. والعاقل من يفهم من أنت...

---

(١) انظر المسرحية، ص: ٥٧- ٥٨- ٥٩، وقد سمينا هذا الفكر الشقي لضياعه وحيرته بين السلطة والشعب بالرغم من معرفته بالحقيقة.

غير أن السلطان إذا كان قد استطاع أن يضرب على عامة الناس بيد من حديد ليسلط عليهم كل أنواع القمع والجور، فإنه لم يستطع –في مقابل ذلك – أن يفلت هو نفسه – من سلطة أقوى ظلت كذلك تطارده فتقلق راحته وتصادر كل ما حققه من جبروت وتعال.. ولهذا يلجأ السيد حافظ مرة أخرى إلى تكسير الفضاء المسرحي التقليدي، فيوظف تقنية الفلاش باك عن طريق الحلم. فإذا كان أبو ذر قد لفظ أنفاسه الأخيرة بالفعل في أحضان زوجته وبين رفاقه وهو يدعوهم إلى الثورة على الظلم، فإنه يظهر مرة ثانية حيا يتابع نضاله ومواجهته للسلطة الفاسدة من أجل هؤلاء المستضعفين.

وهكذا يستعين المؤلف بتقنيات ملحمية ليدعم هذا التكسير، فيوظف التباعد المسرحي ليجعلنا مباشرة أمام فكر أبي ذر الثوري، إلا أن هذا الفكر سرعان ما يتحول حقيقة – كابوساً - لا يراها إلا السلطان، لأنه المعني بالأمر أولاً وأخيراً. فهو المسؤول المباشر عن كل ما يحدث من تصدع وتناقضات في مجتمع دولة "فردوس الشورى".

ويبدو أن استعانة المؤلف بالتباعد أمر يتطلبه الفكر التقدمي الذي تزخر به المسرحية، ذلك بأن الغاية من وراء هذا التباعد هي جعل القارئ يحس بالمفارقة والغرابة في الأحداث. وتتمثل هذه الغرابة في تكسير المعادلة المعروفة عند عامة الناس وهي أن الموت = فناء.

غير أن السيد حافظ يغرب هذه المعادلة لتصبح كالتالي:

الموت = حياة ⟸ موت الفرد = حياة الشعب

⇓

أبو ذر

الحياة = موت ⟸ حياة الفرد – موت الشعب.

⇓

السلطان

فموت أبي ذر تعطي الحياة للفكر الثوري، ومن ثم الحياة لكل الفئات الشعبية المقهورة. فموته استشهاد من أجل استمرار الآخرين من طينته. أما حياة السلطان، فتعني موت هذا الفكر الثوري: أي موت هذه الفئات الشعبية، لذا فموت أبي ذر ساهم في خلق نفس جديد في مجتمع فردوس الشورى المضطهد لأن السلطان كان يعتقد أن زمن القلاقل والاضطراب والكوابيس قد انتهى بموت أبي

ذر. إلا أنه سرعان ما يفاجأ بأن زمن هذه القلاقل والكوابيس قد أعلن بدايته الجادة. فهذا أبو ذر الذي كان يظنه ميتاً إلى الأبد عاد وهو أكثر قوة وإصراراً على المواجهة، لأنه لم يعد مخلوقاً حياً متجسداً، ولكنه صار شيئاً معنوياً يقلقه ويسلبه كل نعمه حتى الخاصة منها، إذ استوطن فراشه وأحلامه حتى أمسى كابوساً لا يفارقه لحظة. وما زاد في هول هذا الكابوس أن عيون السلطان وجواسيسه لا تستطيع فعل أي شيء من أجله. بل صار هؤلاء الأعوان والجواسيس يعمقون هذا الإحساس بالخوف عند السلطان حين كانوا يعتقدون أن سلطانهم قد جن، وإلا فلماذا يهذي بأبي ذر وهم الذين يعرفون أن هذا الرجل قد مات وانتهى.

ومن المؤكد أن توظيف المؤلف لتقنية التباعد وسيلة لجعل القارئ يدرك المعادلات المنطقية المألوفة بشكل مركب وغريب، حتى يتسنى له إدراك غرابة الواقع ولا منطقية العلاقة السائدة فيه. فالغرابة إذن جزء من واقع دولة فردوس الشورى. لهذا فعلى المتلقي أن يكشف عنها لأنها تعكس التناقضات السائدة.

وتمتد هذه الغرابة إلى حاشية السلطان نفسها، لأنها ألفت رؤية تلك التناقضات حتى أصبح السائد في عرفها هو الحقيقة ومطالبة الجماهير الشعبية بحقوقها نشازاً وبدعة. لذلك فحينما يصرخ السلطان مستنجداً بهذه الحاشية من أجل إنقاذه من أبي ذر، تتعجب من هذا السلوك ويأتي تفسيرها له غريبا وكاريكاتورياً في نفس الوقت؛ ولكنه إلى جانب ذلك يكشف عن جوهر التفكير عنده هذه الفئة من الناس كما يبين هذا الحوار:

السلطان: ....

النار، النار تلتف على عنقي.

- يا حراس، أغيثوني، أدركوني، يا حراس، النار تلتف على عنقي....

كبير الحراس: ماذا؟؟ ماذا تقول يا مولاي؟؟

أبو المجون: أبو ذر؟؟ ماذا تقول؟؟

(يدخل)

- ماذا حدث يا أبتي

السلطان : أبوك يا ولدي كان يحلم

أبو المجون : بأي شيء؟؟ ما الخبر؟؟ هدئ من روعك.. اجلس يا أبتي

كبير الحراس : أكلت كثيراً يا مولاي؟؟

السلطان : أخرس.. إنها كلمة أبي ذر: أكلت كثيرا والفقراء جياع..

كبير الحراس : الأحلام مصائب منها الصائب والخائب.. مولاي.. أرجو أن تستريح[١].

فكبير الحراس يفسر مسألة ظهور أبي ذر في حلم السلطان بكونه أكل كثيرا، وهو يقصد بالأكل طبعاً الطعام العادي، إلا أن هذه الجملة تفيد أكثر من هذا المعنى الساذج عند كبير الحراس. فإذا كان كبير الحراس هذا يقصد إلى أن معدة السلطان لم تستطع هضم كل أنواع المأكولات التي تصلها، فإنه في الحقيقة يعكس وعيا اجتماعيا محددا يفسر الظواهر انطلاقا من الموقع الاجتماعي الذي يحتله الفرد، وهي مسألة منطقية على كل حال. غير أن المؤلف في إيراده لهذا الحكم/ الجملة/: أكلت كثيرا يا مولاي"؟؟ يهدف إلى تكسير المعنى الساذج ليشحن من خلاله ذهن القارئ بالأسئلة حتى يساهم في إيجاد الأجوبة عما أكله السلطان: هل أكل كثيراً من أموال الناس؟ هل أكل كثيرا حتى جاء العقاب في شكل حلم؟ هل أكل كثيراً حتى صار لا يعقل ما يفعله فاختلط عليه الواقع بالحلم؟ هل أكل كثيراً وقد حان أوان الجوع ورد ما أكله للآخرين؟ إلى غيرها من الأسئلة التي قد يسألها القارئ وهو يفسر سؤال كبير الحراس.

ويبدو أن المؤلف قصد إلى تغريب الحوار المسرحي حتى يحرر القارئ من سكونية القراءة. فالمسرح الملحمي يخاطب ذهن المتلقي من أجل أن يجعل منه إنساناً فاعلاً متحركاً، وليس إنساناً جامداً يستوعب الأحداث والأحكام دون مناقشتها.

والملاحظ أن تغريب الحوار والأحداث وخلق تباعد مسرحي بين الحلم والواقع أو بين الواقع والحقيقة يرتبط جدلياً بالاسم الذي أطلقه المؤلف على البؤرة الأولى "التفسير". وأعتقد أن تسمية هذه البؤرة بهذا الاسم يهدف إلى تأكيد الفعل الملحمي عبر جعل القارئ أمام مجموعة من الظواهر والأحداث والحوارات والمشاهد التي تعد في حد ذاتها أبعاداً إيجابية، كأنها ألغاز –أو أحلام- تتطلبحلولاً وتفسيراً. وما حلم السلطان إلا لغز من هذه الألغاز المشكلة للبؤرة الأولى. فكأن السيد حافظ يضع القارئ عمداً أمام ظاهرة الغرابة ليصبح مطالباً بتفسيرها.

كما أن تسمية الفصول باسم البؤرة يؤكد ما نذهب إليه. فمصطلح البؤرة يرتبط بمعنى الخزائن من حفر ومطامير وآبار وغيرها. أي أنها الخزان الذي نختزن فيه أشياءنا. وكأن هذه البؤرة خزان للأسئلة المقلقة التي يستغلها القارئ حين يتطلب الظرف ذلك. ومن جهة أخرى يرتبط مصطلح البؤرة بمفهوم آخر هو موقد النار.

---

(١) نفسها، ص: ٢٦.

وهذا يعني أن المؤلف يجمع بين هموم شعب دولة فردوس الشورى، وهموم القارئ لتصبح الأحداث بركاناً من الأسئلة المحرقة، ونيراناً تحرق الشعب بالغلاء والقمع والاضطهاد، كما تحرق السلطان بالكوابيس والقلق وعدم الراحة والاستقرار.

ويأبى المؤلف إلا أن يربط بين البؤر الثلاث بطريقة جدلية، لأن تفسير الحلم في البؤرة الأولى يؤدي إلى الإدراك، وهو الاسم الذي أطلقه على البؤرة الثانية. فتفسير الحلم لا يؤدي إلى معرفة حقيقة الصراع داخل المجتمع ما دام التفسير يخضع للتخمينات والتأويلات والتخريجات. ولما كانت التناقضات السائدة في مجتمع فردوس الشورى تحتاج إلى فهم واع وإدراك عقلاني، فإن المؤلف جعل أحداث البؤرة الثانية تدور حول وعي الفئات الشعبية بحقيقة الصراع، وبخلفيات السلطة وموقفها بأبي ذر وفكره الثوري.

إلا أن الإدراك لا يكفي لتعرية الواقع المتعفن والمساهمة في تغييره. لذلك فإن السيد حافظ يعنون البؤرة الثالثة باسم "الموقف" وهو عنوان يشكل تركيباً للبؤرتين.

فتفسير الواقع وإدراك تناقضاته لا يكفي لخلق الواقع الجديد. لهذا جعل المؤلف أحداث البؤرة الثالثة "الموقف" هي البديل لكل تلك التناقضات السائدة، إذ أن الأمر يحتاج إلى موقف عملي: أي إلى فعل وممارسة، وليس إلى معرفة أو إدراك لتلك التناقضات فقط. ومن ثم يصبح الفعل جماهيرياً لأن فكر أبي ذر قد وصل إلى عامة الناس الذين أصبحوا كذلك مسؤولين عن ترويجه والدفاع عنه. فأبو ذر لم يمت، ولكنه حي بأفكاره ومواقفه: حي بالناس ومع الناس.

الكورس = لا... أبو ذر لم يمت. إنه حي بين الناس.

إنه بينكم أيها الناس، انظروا ها هو أبو ذر.

فتشوا عنه.. إنه بينكم.. أبو ذر بينكم، فتشوا عنه واحموه.

إنه بينكم.. أبو ذر بينكم أيها الناس(١).

إن السيد حافظ يعطي لمسرحيته "ظهور واختفاء أبي ذر الغفاري" أبعادها المستقبلية التبشيرية، من خلال موقف الناس أنفسهم بعدما استوعبوا فكر أبي ذر، ودخلوا مرحلة التطبيق: أي مرحلة العمل الثوري.

وحتى نعطي صورة عن هذا الارتباط الجدلي بين البؤر الثلاث، نقترح الرسم

---

(١) نفسها، ص: ٩٩-١٠٠.

البياني التالي. وهو رسم يجسد البعد الملحمي في المسرحية:

البؤرة الأولى = التفسير (الواقع) ← التأويل

البؤرة الثانية = الإدراك (الواقع) ← الفهم (وعي نظري)

البؤرة الثالثة= الموقف (الواقع) ← الفعل= (وعي عملي= ممارسة)

اختفاء وظهور أبي ذر الغفاري

فكما يبين هذا الرسم، نلاحظ أن البؤر الثلاث تنتهي بقلب عنوان المسرحية، إذبدلاً من ظهور واختفاء أبي ذر الغفاري، نقترح عنوان "اختفاء وظهور أبي ذر الغفاري"، لأن الاختفاء الذي يأتي بعد ظهور قد يفيد معنى الموت الحقيقي، في حين أن المسرحية تفيد معنى استمرار أبي ذر كما رأينا. لهذا نرى أن الظهور هو الذي يلحق الاختفاء. وهكذا نقترح عنوان "اختفاء وظهور أبي ذر الغفاري" حتى يتحقق الفعل الملحمي من خلال النزعة التبشيرية، وتظهر النزعة التبشيرية في البؤرة الثالثة بخاصة، وهي المعنوية "بالموقف"، ذلك بأنها تتميز عن البؤرتين السابقتين بالوعي العملي: أي بالظهور المستمر لفكر أبي ذر الثوري.

ومن المؤكد أن هذه النزعة الملحمية في منهج السيد حافظ ترتبط بالنزعة الواقعية. وهو أمر عادي وطبيعي مادام المسرح الملحمي مسرحا عقلانياً واقعياً ملتزماً. وواقعيته تتجلى في تعرية الواقع العربي المتعفن. فحتى وإن كثرت الهزائم والنكسات المتتالية التي تمنى بها السلطات العربية المهزوزة، نجد هذه السلطات غير عابئة بما سيؤول إليه مجتمعها، فتتمادى في تهالكها الحيواني على الملذات والاستبداد والقمع. ويعتبر أبو المجون بن السلطان فاتك نموذجا لهذه السلطة المريضة التي يعشش فيها مرض اللذة، والقمع غير الإنساني للحق والمشروعية:

أبو المجون : (ضحك وصخب) أضاجعها في حمام الخمر، وأسمع الشعر وأغني
بالفم السكران، وأدوس بقدمي على صدرها، وأحلم بالمطر، وأظل
بركبتي على صدرها حتى تسعل سعالاً أصفر، (يدخل خبير
التشويه والاختلاق، يراه السلطان فيوقف الغناء).

خبير التشويه : مولاي الأمير.

فاتك : قل ولا تزد.

خبير التشويه : طاف الجواسيس بالأزقة، قابلوا باعة الخبز وصانعي النعال، وانطلقوا كالخيول الراكضة في عيون المدينة، وسمعوا الأصوات الحاقدة، وسندوا رؤوسهم على ضلعات الأبواب والنوافذ واشتموا رائحة الرجال والنساء والأطفال، وإليك التقرير. (يقدم له لفافة يفتحها أبو المجون ويقرأن ثم يلتفت إلى فرقة الفتيات الجميلات).

أبو المجون : غناء، غناء يا فجر[1].

ويأبى التزام السيد حافظ إلا أن يجعل من أبي ذر يمتد في كل فكر ثوري قام لمناهضة الرجعية، لهذا فلما كان أبو المجون يحافظ على نهج سياسة والده فاتك، فإن أبا ذر يأبى من جهته إلا أن يستمر في إقلاقه والظهور له في الحلم كابوسا مرعباً. فأبو ذر إذن كما يقدمه المؤلف إنسان ملتزم بمواقفه الثورية تجاه كل القوى الرجعية، ويروج أفكاره في كل مجتمع يشبه مجتمع فردوس الشورى.

إن النص كما هو واضح يضفي صفة الإنسانية على شخصية أبي ذر، وذلك لتجاوز النزعة الإقليمية، لأن الإبداع الإنساني الحق هو الإبداع الذي يجد فيه الإنسان – أينما كان- همومه ومعاناته. فمعاناة سكان فردوس الشورى هي معاناة الإنسان المضطهد طبقيا وسياسيا في كل مكان وكل زمان. فإذا كان لكل زمان فاتكه وأبو مجونه[2]، فإن لكل زمان كذلك دراويشه ومهمشيه. وبالطبع فأبو ذر موجود في كل هذه الأزمنة بالمرصاد لكل القوى المستغلة (بكسر الغين).

فصفة الالتزام إذن تستمد أصالتها عند السيد حافظ عبر الواقعية نسها. لذلك غالباً ما يظهر صوت المؤلف صارخاً من خلال الكورس، كما في الحوار الجماعي الذي هو صوت الشعب نفسه، هذا الشعب الذي لم يستطع التعبير عن همومه نظراً إلى الحصار المفروض عليه. فما كان على المؤلف إلا أن يصرخ باسم الكورس معبرًا عن هموم الجماهير المقموعة في وجه رجال القمع:

الكورس : هذا هو السؤال، ما بيننا وبينكم هو السؤال، الحكم شورى أيها الرجال.

لكن لمن؟ وبين من؟ وضد من؟ هذا هو السؤال.

---

(١) نفسها، ص: ٣٩.

(٢) نسبة إلى السطان فاتك وابنه أبي المجون.

والفقراء يطلبون منكم الإجابة وفق الذي قد جاء في القرآن، ما قاله النبي والصحابة. نحن نجوع والملثمون والعيون تملأ العيون وتملأ الخزينة وتأكل الأموال. هذا هو السؤال. ما بيننا وبينكم هو السؤال. فسيفكم على رقابنا وخوفكم على بيوتنا والسيف فيه من دمائنا بقية وترف والخوف فيه من بيوتنا مهانة وعسف، لمن تكون هذه الأغلال، هذا هو السؤال... [١].

ومن المؤكد أن تدخل المؤلف في أحداث المسرحية له ما يبرره أيديولوجياً. فالسيد حافظ يسعى إلى تسييس القارئ الشعبي بعيداً عن الرموز المكثفة، كما هو الشأن مع بعض المسرحيين العرب الذين غالوا في الاستعانة بالرموز التراثية، حتى ضار القارئ البسيط مضطرا لفك الألغاز بدلا من أن يكون قارئاً للنص المسرحي. بيد أن المؤلف وإن كان يجعل من مسرحه مسرحا عقلانياً في تعامله مع التغريب الملحمي، فإنه يفعل ذلك من خلال المستوى الجمالي في المسرحية دون المستوى المعرفي: أي أنه يساهم في إقلاق القارئ حتى يحرك قدراته الذهنية عن طريق الكيفية التي طرح بها القضايا.

أما شخصيات المسرحية، فتبقى شخصيات إجرائية. وهذا يعني أن السيد حافظ يتعامل مع التراث باعتباره مواقف وأفكارا، وليس أحداثاً أو حالات ثابتة وجامدة. ومن ثم، فأبو ذر الغفاري في المسرحية لم يعد ذلك الصحابي الذي ظل يردد صيحته المشهورة: "والله إني لأعجب لمن لا يجد القوت في بيته، كيف لا يخرج على الناس شاهراً سيفه"، ولكنه أصبح رمزاً لكل إنسان رأى الظلم فلم يسكت عنه، ورمزاً للمناضل الذي وهب نفسه من أجل الآخرين.

فالتراث عند السيد حافظ أصبح معطى ذاتياً بعدما كان معطى موضوعياً، لأنه أضفى عليه موقفه الخاص، مادام كل دارس أو مبدع يملك ذلك الحق في قراءة التراث والتعامل معه انطلاقاً من رؤيته للعالم التي تلخص موقفه الأيديولوجي. لهذا فقد تعامل المؤلف مع شخصية أبي ذر الغفاري تعاملاً عقلانياً معاصراً حين جعل منها إنساناً مناضلاً يحمل أفكاراً ثورية.

وهذه القراءة تشبه قراءة ممدوح عدوان لشخصية أبي ذر الغفاري في مسرحية "كيف تركت السيف". فممدوح عدوان أيضاً عمل على تثوير أبي ذر الغفاري ليصير بذلك لسان كل الكادحين. إذ أن أبا ذر ممدوح عدوان ظل يواجه الأغنياء والولاة والخلفاء دون أن يفهم أن النضال فعل جماعي يكمن في الممارسة مع

---

(١) المسرحية، ص: ٥١-٥٢.

الجماهير الشعبية. لهذا نلاحظ نوعاً من الفرق بين موقف أبي ذر ممدوح عدوان وبين أبي ذر السيد حافظ، رغم تقارب طروحات المبدعين تجاه الغاية من استحضار هذه الشخصية التراثية. وحتى نبين الفرق بين موقف كل منهما نورد مثالاً عن كل مسرحية، ولنبدأ بمثال مسرحية "كيف تركت السيف":

أبو ذر : ها أنتم تعترفون. لقد استشهدت في سبيل الحق.

المجموعة: لكنا نحن الفقراء نحتاج إلى أبطال، لا نحتاج إلى شهداء.

أبو ذر : ما معنى هذا الكلام؟ أنتم دائما تحتاجون.. تحتاجون.. تحتاجون. قولوا لي متى تفعلون؟ إلى متى ستظلون منتظرين قابعين في بيوتكم حتى يضع الآخرون لكم كل شيء؟ إلى متى تظلون ترددون أخبار المجاهدين ولا تجاهدون؟ إلى متى تبكون على الشهداء ولا تفعلون شيئًا؟

المجموعة: كنا بركانًا ينتظر شراره وأبو ذر كان شراره، لكن شرارته ابتعدت عنا فتلاشى.. لم تلحقنا منه حرارة.

أبو ذر : أبدا كنتم حطباً رطباً لا يصلح للإشتعال.

الأول : اسمع يا سيدي، أنا رجل مجهول. واحد من فقراء الناس. أنا لا أعرفك.

أبو ذر : لا تعرفني؟

الأول : هل رأيتك يومًا؟

أبو ذر : ليس مهماً. يجب أن تكون قد رأيتني. يجب أن تكون قد سمعت بي وبجهادي كنت موجودًا في كل مجلس.

الأول : كنت موجوداً في قصور الأغنياء تنافحهم. كنت موجوداً في حضرة الوالي والخليفة تجهر برأيك. كنت تعلن رأيك في مجمع الصحابة. لكنك لم تأتني في يوم من الأيام ولم تقل لي: هيا يا عبد الله، امتشق سيفك وتعال معي تنقذ ما قاتلنا من أجله في بدء الدعوة[(١)].

أما أبو ذر السيد حافظ فثوري اختلط بالجماهير الشعبية وعمل على تثويرها. كما ظل يطارد السلطة ويقض مضجعها إذ نزل إلى الشارع وصار يدعو الناس إلى الثورة على الظلم والجور بالرغم من أن صوته لم يلق آذاناً صاغية أثناء حياته.

أبو ذر : (يخطو نحو المسرح) جئت لأنذركم: أنه عصر الموت للروح، هل تذكرون يا أصحابي كيف ينفيكم الخوف وأنتم في بيوتكم تتضورون

---

(١) ممدوح عدوان "كيف تركت السيف"، دار ابن رشد، بيروت، ص: ١١٦-١١٧.

جوعاً وتنامون على الحزم والفقر والحاجة. (أصوات متداخلة).

أبو ذر : يا أبا ذر، يا أبا ذر، يا أبا ذر أنقذنا من منفاها.

: الخوف أم الموت؟!

: الصمت أم القهر؟

: لا فرق...

: العلة أن تتركنا حتى يسقنا الخوف أو الموت

: أو الصمت أو القهر.

: أو... (يتلعثم).

: يا أبا ذر.. الكلمة حشرات في الحلق..

أبو ذر : (يصعد أبو ذر إلى خشبة المسرح) قد كنت أحلم بالكلمة –السيف بالكلمة – السوط في يد المظلوم تقلم أظافر الظالم لكن.. [1].

إلا أن هذا الصوت قد وصل بالفعل إلى آذان الناس لاسيما بعدما مات أبو ذر، وصارت أفكاره تروج بينهم حتى أضحت هذه الشخصية تحل في كل إنسان يؤمن بالعدل والمساواة والحق. لهذا يضعنا السيد حافظ أمام مشهد كاريكاتوري نقدي مثير في البؤرة الثانية حينما يصبح أبو ذر شخصيات متعددة، فيحتار القاضي في إختيار المتهم. بل يؤكد المؤلف هذا الطابع الكاريكاتوري الملحمي حينما يصبح القاضي الفاروق نفسه هو المتهم أبا ذر. وفي هذا الطرح المركب إشارة ذكية إلى النزعة الجماعية الشعبية في فكر أبي ذر، هذا الفكر الذي يستمر مع الإنسان في كل مجتمع يسوده الظلم والطغيان. فإذا كان أبو ذر قد حل في شخصية القاضي سيف الدين الفاروق، فإنه يحل كذلك في كل إنسان حر شريف يحلم بالعدل والمساواة.

كورس ٢ : وقال البعض إن أبا ذر حي، والبعض الآخر قال إنه ميت.

كورس ٣ : لكن ظهور أبي ذر واختفاءه ما زال لغزا...

رئيس الشرطة : يا مولاي راقبنا سيف الدين الفاروق عدة شهور في الخفاء، وتأكدنا أنه صار فقيراً، لكن بعض الناس يسعون إليه، ويحملون له الطعام، والبعض الآخر يتحدث عنه على أنه بطل تحدى السلطة والسلطان، وفريق ثالث يلعنه لأنه كان ضدك.

أبو المجون: صدقني يا رئيس الشرطة. إن روح أبي ذر الغفاري قد تقمصت هذا

---

(١) مسرحية "ظهور واختفاء أبي ذر الغفاري-، ص: ١٦-١٧.

الرجل. إنني أشعر بالحزن من أجله.. وأرثي لحاله.. لكن.. الكرسي.. كرسي الحكم له ضحاياه..

الكورس : كان أبو المجون في حالة سكر حينما قال هذه الكلمات، والإنسان في حالة السكر غيره في حالة اليقظة.. فالنوم واليقظة مدينتان..

أبو المجون : لكن التقرير يقول إن أبا ذر حي.

الكورس : لا.. أبو ذر مات.

أبو المجون: أبو ذر مات.

الكورس : لا أبو ذر لم يمت.. إنه حي بين الناس.. إنه بينكم أيها الناس.. أنظروا.. ها هو أبو ذر فتشوا عنه إنه بينكم.. أبو ذر بينكم... فتشوا عنه واحموه، إنه بينكم.. أبو ذر بينكم أيها الناس[١].

وتظهر صفة الالتزام بارزة في المشهد الثالث من البؤرة الأولى حينما يعري المؤلف تناقضات الواقع المتأزم. فقد أصبحت مدينة فردوس الشورى مدينة حزينة يأكلها الفقر والغلاء وتسلط الشرطة السرية. لكن مع ذلك، فصوت أبي ذر يدوي في آذان هذه الفئات المقهورة. وكأنى بالمؤلف يؤكد مدى خطورة العامل الاقتصادي في إذكاء الوعي السياسي عند الناس. غير أنه إلى جانب ذلك هناك مسألة أساسية في طرح السيد حافظ لمسألة الصراع الطبقي، تكمن في النزعة الإسلامية في المسرحية.

ونحن حين نثير هذه المسألة إنما نريد أن ننبه إلى خطإ ما يعتقده كثير من الناس من أن النزعة الواقعية والالتزام من الصفات التي ظهرت مع الحركات التحررية المعاصرة. بيد أن السيد حافظ في مقابل ذلك يؤكد أن الفكر الإسلامي يختزن مواقف واتجاهات ثورية متقدمة جدا. وما أبو ذر الغفاري إلا صوت من هذه الأصوات المسلمة التي ربطت الكلمة بالفعل وهي تستمد مواقفها من الإسلام الصحيح للتصدي لكل التصدعات والمصادرات. لذلك نجده كثيراً ما يصحح المفاهيم الخاطئة بمنطلق إسلامي تحرري، كما يظهر مثلاً في تأكيده بإلحاح قضية ربط الدين بالدنيا وحثه على المساواة والعدل والحرية:

رئيس الشرطة: ماذا كنت تقول؟

الرجل : كنت أحاور صديقي.

رئيس الشرطة: ممنوع الحوار، اذهبوا إلى المساجد وتحدثوا في أمور الدين ودعوا السياسة للسياسيين، والدين هو كلامكم!!

---

(١) نفسها، ص: ٩٩-١٠٠.

الرجل : الدين للدنيا.
الرئيس : الدين للآخرة.
الرجل : الحق أن أفهم...
الرئيس : ما معنى الحق؟
الرجل : الله هو الحق؟
الرئيس : ما معنى الحق؟
الرجل : العدل.
الرئيس : ما معنى الحق؟
الرجل : المساواة.
الرئيس : ما معنى المساواة؟
الرجل : أن يختفي الظلم...[(١)].

وتظهر النزعة الإسلامية في النص كذلك من خلال توظيف المؤلف لمجموعة من المصطلحات والمفاهيم الإسلامية. وأول ما يثير انتباهنا في المسرحية هو اسم أبي ذر الغفاري. ومن المؤكد أن تعامل النص مع شخصية ما لا يمكن اعتباره تعاملاً اعتباطياً. ومن ثم فإن تعامل السيد حافظ مع شخصية أبي ذر له ما يبرره على مستوى الإقناع الفكري. فهو يستغل ما يزخر به الإسلام من طاقات ثورية –بشرية وفكرية- ليبرهن أولاً على مرونة الإسلام وإنسانية وتقدميته واحترامه لحقوق الإنسان، وليرد ثانياً على كل من يدعي أن الإسلام دين الآخرة فقط، وأن الثورية ترتبط بالحركات التحررية الوضعية ليس إلا.

فشخصية أبي ذر الغفاري مثال من الأمثلة المتعددة للفكر التحرري في الإسلام. أما فيما يخص المفاهيم والمصطلحات الإسلامية التي وظفها المؤلف في هذه المسرحية فمتعددة. وسنبدأ بذكر بعض المصطلحات الكبرى التي تشكل العناوين الأساسية في النص نحو مصطلحي التفسير والإدراك اللذين عنون بهما البؤرتين الأوليتين في المسرحية. وهما من المصطلحات الفلسفية المرتبطة بعالم المتصوفة المسلمين. وهذا التوظيف يعكس التكوين المعرفي الإسلامي للسيد حافظ.

وإلى جانب هذين المصطلحين الأساسيين، نجد مصطلحات أخرى تعكس هذا الوعي الإسلامي في المسرحية كمصطلح الشورى، والقرآن، والسنة، والدين، ورسول الله، والصحابي، والمسلمين، وخلق الله، والمسجد، وإبراهيم النبي، وإسماعيل

(١) نفسها، ص: ٦٦-٦٧.

النبي، وحبيب الله، والحق والباطل، والضلال المبين، والجنة، وعيسى، وابن مسعود، والراعي والرعية، والملحد، والمارق، والزنديق وغير ذلك من الأسماء والمصطلحات والمفاهيم المتداولة في التراث الإسلامي بعامة...هذا فضلا عن ذلك التوظيف الواضح لمعان قرآنية وأحاديث نبوية كا في قوله: السن بالسن، وكلكم راع إلخ... [١]

إن النزعة الإسلامية لا تقف عند حدود المفاهيم والمصطلحات في هذه المسرحية، بل تتعداها إلى الموقف نفسه. وهو موقف يؤكد مرونة الإسلام في التعامل مع بعض المناهج المعاصرة ومنها المنهج الملحمي، ذلك بأن الملحمية في النص لم تعد موقفا أيديولوجياً يخاطب طبقة خاصة من أجل خلق وعي أيديولوجي محض كما هو الشأن مع المبدع المسرحي الملحمي بريخت، ولكنها أضحت مع السيد حافظ موقفا إنسانياً تقدمياً شاملاً. وفي هذه الشمولية دعوة صريحة إلى إنسانية الإبداع مادامت القضية قضية عامة الناس، وليست قضية طبقة أو شريحة اجتماعية من الناس فقط.

ويبدو أن هذه النزعة الملحمية الشعبية الشاملة هي التي كانت وراء خلق حوارات يطغى عليها الطابع التحريضي المباشر. وقد أشرنا إلى أن مثل هذه الحوارات غالبا ما يترجم صوت المؤلف نفسه عبر الكورس أو المؤدي، كما في كثير من الأمثلة التي نورد منها على سبيل التمثيل ما يلي:

الكورس : سنقف كالبنيان المرصوص.. (غناء درامي) لا بد أن تقاوموا ونحن أيضا.. لابد أن نقاوم وأنتم يا جميع الناس لا بد أن تقاوموا...

المؤدي : يا جميع الناس لابد أن تقاوموا، لابد أن تزاحموا، حذار أن تساوموا فالسن بالسن والعين بالعين، تدافعوا لتدفعوا الظلام ولا تخافوا سطوة الظلام، فكلكم راع وكلكم رعية للحق والحرية...

(الكورس ينقسم إلى مجموعات صغيرة) (الخطباء يواصلون الحوار).

خطيب ١ : الخوف؟

الجمهرة : سنقلته.

خطيب ٢ : والصمت؟

الجمهرة : سنقتله

خطيب ٣ : والخنوع؟

الجمهرة : سنقتله[٢].

---

(١) لمعرفة مزيد من معاني القرآن والأحاديث النبوية ينظر مثلا إلى الصفحات التالية ١٨- ١٩- ٢٧- ٢٨- ٣٠- ٥٠- ٦٠- ٦٧- ٩٥ من المسرية.

(٢) المسرحية، ص: ٧٤-٧٥.

والحقيقة أن السيد حافظ يملك من الشفافية ما يجعله قادراً على تفادي مثل هذه الحوارات التحريضية المباشرة، لأنها حوارات تجعل من المسرح شعارات تخاطب المشاعر والأحاسيس، بالرغم من أنه وظف منهجاً يخاطب العقل قبل الأحاسيس. ونحن نعتبر أن مثل التعامل الحماسي يقتل البعد الدرامي في المسرحية، لأن القارئ ليس بحاجة إلى مثل هذه الخطابات الحماسية حتى يفهم البعد السيميائي للحوار المسرحي. ونعتقد أن المؤلف إستعان بهذا الأسلوب لاعتقاده أن التحريض هو أنجح الأساليب لتحقيق التواصل في مثل هذه الموضوعات ذات الطابع الجماهيري. إلا أنه لا ينبغي أن ننسى أن كل خطاب انفعالي لا يمكنه أن يصل إلى إدراك المتلقي ما دام يقف عند حدود المشاعر، والمشاعر كما نعلم تتغير بتغير الحالات والمواقف. أما الإدراك العقلي فهو القادر وحده على خلق اقتناع ثابت.

ومع ذلك فمسرحية "ظهور واختفاء أبي ذر الغفاري" مسرحية اللغة الموحية والأسلوب الشاعري والصور الشعرية البليغة كما يظهر ذلك في كثير من المشاهد:

أبو ذر: (يصعد أبو ذر إلى خشبة المسرح) قد كنت أحلم بالكلمة ـ السيف بالكلمة- السوط في يد المظلوم تقلم أظافر الظالم، لكن العالم ما بين تسامح عيسى والنوم على التخمة واللذة علم الظالم أن يلقي من يده بعض فئات المائدة الممتلئة بحساء، دواجن، أو لحم مشوي، أو طير أخرس مقصوص الريش، لكن الطير الأخرس ينهض بعد أن ظل طويلا مذبوحاً، حين علق مشبوحاً في الحلق منتظراً ضوء الفجر القادم.. أبيض كان... أو أسود كان.. (يتوقف ثم تتغير نبرة صوته) آه.. ما عاد الحاجب يرفع بعد المهادنة، ما عادت الشجاعة تظهر بعد الوازنة، ما عادت أحلام الأجراء تطفوا نيراناً فوق ركود الزمن القاتل، يا ويلي..[1].

وهذه الشاعرية لا تخص البناء اللغوي فقط، بل تشمل البناء الفكري أيضاً بفضل ما تتوافر لهذه الشخصية التراثية من خصال تؤهلها لشاعرية الموقف والنضال رغم شراسته. لذا رأى بعض الدارسين "أن البناء الشعري لا يقوم على موسيقى اللفظ بقدر ما يقوم على الصورة الفكرية التي تنبعث من البناء اللغوي. الشعر هنا شعر المضمون لا شعر اللفظ، وهو نوع من اللغة يبعث في النفس ذلك الحنين، وتلك الوحشة إلى المثل العليا في الوطنية وفي الأخلاق وفي الدين وفي التنظيم الاجتماعي التي تبعثها الصور التراثية الشعبية"[2].

(١) المسرحية، ص: ١٧-١٨.

(٢) سعد أردش، مقدمة مسرحية "حبيبتي أميرة السينما"، ص: ١٨.

إن هذا التعامل العصري مع التراث الإسلامي ومع شخصية أبي ذر على الخصوص يذكرنا بالموقف الذي ينص عليه سرفانتيس في روايته الشهيرة دون كيشوط وبالأسلوب الذي نهجه في تعامله مع شخصيته الروائية. فقد تميزت هذه الرواية بطابعها الشاعري، وإن كانت شعرية سرفانتيس نثرية أكثر ارتباطا بالنثر من الشعر(١).

وتلتقي شخصية أبي ذر مع شخصية دون كيشوط في أنهما بطلان يحلمان باسترجاع قيم في مجتمع منحط، الشيء الذي يجعلهما بطلين إشكاليين. فهناك قطيعة بين أبي ذر وعالم فردوس الشورى، ونحن نعلم أن ما يميز البطل الإشكالي هي تلك القطيعة التي تجعله في تعارض جوهري مع عالمه(٢).

غير أن السيد حافظ لم يقف عند الخصائص التي حددها بعض النقاد لمعنى البطولة الإشكالية، وإنما حاول أن يطورها معتمدا في ذلك على نزعته التجريبية ورغبته في تأصيل المسرح العربي انطلاقا من الإمكانات الخصبة التي يوفرها له التراث. لذلك بدت شخصية أبي ذر متأرجحة بين البطولة الإشكالية والبطولة الثورية. وهذا يعني أنه ظل وفياً لنزعة التجريب التي لا تؤمن بالجاهز والنمطية.

وقد مهد الطريق أمام كثير من المبدعين الشباب الذين انتبهوا إلى وجود ملامح من معنى البطولة الإشكالية في المجتمع العربي، فوظفوها بمنهج تجريبي يتجاوز الأساليب المألوفة في خلق الفرجة المسرحية، كما هو واضح في كثير من الأعمال المسرحية العربية. ولا أدل على ذلك مما نشاهده من عروض مسرحية حداثية في بعض المهرجانات المسرحية التجريبية، يقدمها مبدعون شباب يجمعهم هاجس التجريب، وهوس البحث عن المناطق البكر في الإبداع.

ومن المؤكد أن مثل هذه الأعمال بتجريبيتها وطابعها النقدي المتقدم، من بين العوامل الأساسية التي بلورت معنى الأصالة الحق، ومهدت لأسئلة الحداثة في المسرح العربي. كما أنها من جهة ثانية تحمل تنظيراتها بداخلها، وإن لم تفصح عنها صراحة. لذلك جاءت هذه الأعمال منسجمة مع مواقف التنظيرات المسرحية العربية التي تحمل هم تأسيس خطاب مسرحي حداثي، وإن كان مفهوم الحداثة هنا لا يتعارض مع جوهر الأصالة كما بيَّنَّا ذلك في أكثر من موضع. فالحداثة الحق هي الأصالة الحق في جوهرها كما نعتقد.

---

(1) Camille Pittolet. Voir Introduction de Don quijote de la mancha série: les classiques pour tous. Librairie. A. Hatier. Paris n°216. T. 1. p. 3.

(2) Lucien goldman. Pour une sociologie du roman. Ed : idées-gallimard 1975, p. 23.

أفق الحداثة في مسرح السيد حافظ

د. مصطفى رمضانى

يعد المبدع المسرحي العربي من أكثر المسرحيين العربي حضوراً في المشهد المسرحي ذي الطبيعة التجريبية. فحين نستقرىء الريبرتوار المسرحي العربي أفقياً، يسترعي انتباهنا تواً تربع هذا المبدع على عرش التجريب، سواء على مستوى الكم أم على مستوى الكيف. فقد أبدع ما يقارب المائة عمل مسرحي وقصصي وروائي استحضر فيها كلها مختلف الأساليب الفنية والإتجاهات الدرامية الحديثة والمعاصرة. ولكنها جميعا تظل وفية لمبدأ التجريب، منذ أن كتب مسرحيته الصدامية " كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى" سنة ١٩٧١، بعد أن احترق بمرارة هزيمة حزيران، شأنه في ذلك شأن كبار المثقفين العرب الذين اعتبروا كتاباتهم السابقة مسؤولة بشكل أو بآخر عن فعل التمهيد لتلك الهزيمة، نظرا إلى أنها لم تكن تحمل فعل التنبؤ كما يقتضي ذلك الإبداع الحق: الإبداع الذي يستشرف المستقبل ويعري الواقع ولا يهادن.

من هنا كان لا بد من كتابة مغايرة: كتابة مستفزة وغير مهادنة، سواء في نوعية الوعي الذي ينطلق من رؤية حداثية إلى الواقع العربي المهزوز، أم في تكنيك الكتابة وأسلوب التواصل مع المتلقي. بمعنى أن الوضع كان يقتضي البحث عن شعرية مغايرة تراهن على التجريب في اتجاه حداثة حقيقية.

ولسنا بحاجة إلى التذكير بأن التجريب في المسرح العربي آنئذٍ كان موصولاً بإشكالية التأسيس، إذا ما أخذنا بعين الإعتبار تأخر المسرح العربي في ممارسة المسرح بالمعنى المتعارف عليه عالمياً أولاً، وإذا ما أقررنا أن التجريب بوصفه إجراء لم يبدأ في الساحة العربية إلا بعد إطلاع العرب على التجارب المسرحية الغربية بعد أواسط الخمسين من القرن الماضي ثانياً. لذا، نقر بكل بساطة أن المبدع المسرحي العربي حين يجرب الأشكال الدرامية من منطلق الحداثة، إنما يكون بصدد القيام بفعل التأسيس، نظراً لغياب القاعدة الجمالية الأصل التي يمكن أن تكون منطلقاً أو قاعدةً لفعل التجاوز الذي هو سمة أي تجريب.

والسيد حافظ يعي جيدا هذا المعطى الذي هو في جوهره معطى إيبستمولوجي. لذلك فهو يراهن على مستويين لتحقيق هذا البعد التجريبي الحداثي في مسرحه. وأعني بهما مستوى الكم والكيف معاً. فوفرة الإنتاج سبيل للإنتقال من مرحلة الكم إلى مرحلة الكيف. و لا يمكن معاينة أثر التجريب المسرحي بالملموس إلا ضمن ريبرتوار يبرهن على نجاعة التجربة في إطار التعدد والتنوع.

ولعل نظرة سريعة إلى الريبرتوار المسرحي للمبدع السيد حافظ، يؤكد هذا

الغنى وذلك التعدد. فهو كاتب عايش مراحل الانتكاسات العربية، وعاين مرارة التناقضات الاجتماعية التي أفرزت كتابات غاضبة أحياناً، ويائسة حيناً، وحالمةً أحياناً أخرى. وبين الغضب و اليأس والحلم، تستمر الكلمة الصادقة مبشرةً بكل القيم التي تدعو إلى إنسانية الإنسان، وحيوية الحياة، وما إلى ذلك بما يؤمن به كل مبدع ملتزم و جاد وأصيل.

والسيد حافظ من طينة الكتاب الذين راهنوا على الكتابة، في زمن تضاءلت فيه قيمة الكلمة، بسبب كثرة الإحباطات، واتساع رقعة الخيانات، وتفشي ظاهرة التسيب الثقافي و الفني. فهو المرابط في رحاب الكلمة: يكتب في صمت و تواضع، بعيداً عن الأضواء و" الطبول الخرساء"؛ لأنه يؤمن بأن الأصيل سيظل أصيلا، وإن تعددت الأقنعة، وتنوعت أساليب الزيف والدجل ..

لأجل ذلك، نجده يراهن على التجريب لتحقيق فعل الاختراق. وهي صفة لازمته في كل الأجناس الأدبية التي مارسها: دراماً ومسرحاً وسرداً كإبداع، باعتبار أن الإبداع الأصيل هو الذي يخترق كل الحواجز، ليصل إلى المتلقي في كل مكان و في كل زمن. وحين نقرأ نصوص السيد حافظ، نحس بهذه الصفة، لأنه يكتب للإنسان دون مراعاة لمكانه أو زمنه، تماماً كما عند كبار المبدعين الخالدين الذين يخترقون فعلي الزمن و المكان بما أوتوا من قوة التأثير بالإمتاع و الإقناع.

وأكيد أنك حين تقرأ ذلك الريبرتوار الثري للمبدع السيد حافظ تحس بتلك السمة التي يراهن عليها كل المبدعين: سمة قوة التأثير، لأن نصوصه فعلا تمتلك القدرة على الإمتاع والإقناع. فهي نصوص تجمع بين شعرية اللغة بطابعها الإنزياحي، وبين حس بناء الشخصيات، وتركيب الأحداث وتنوعه وغناها؛ فضلا عن الأسلوب العجائبي الذي هو نتاج خيال خصب، وذكاء و موهبة أصيلة... وهي كلها أمور تبرهن على مدى غنى هذه التجربة الإبداعية التي تشكل حالةً خاصة في المسرح العربي، حري بأن يليها النقد ما تستحقه من عناية. فهي تجربة غنية بمكوناتها الأدبية و الجمالية والتقنية. وسيجد فيها الدارس ما هو قمين بإغناء التجربة المسرحية العربية: إبداعاً و نقداً.

وأكيد أن هذا الغنى هو الذي كان وراء اهتمام النقاد في مشرق الوطن العربي ومغربه بكتابات السيد حافظ عامةً، وبكتاباته المسرحية على وجه الخصوص. بل إن هذا الغنى نفسه هو الذي أهل نصوصه المسرحية لتكون مادة للدرس الجامعي الأكاديمي في مستواه العالي.

فمن خلال البحث في إشكالية التجريب في المسرح العربي – الذي هو أحد محاور كثير من المختبرات ووحدات البحث العلمي للدراسات العليا في بعض الجامعات العربية – يجد الباحث الأكاديمي نفسه مدعواً إلى الوقوف عند تجربة السيد حافظ المسرحية للبحث عن الأسس الجمالية فيها باعتبارها نموذجاً للتجريب، على غرار ما نلمسه في رواياته الطردة تباعاً بتقنياتها الحداثية التي تستفيد من مختلف الأجناس الأدبية والفنية، بل ومن حقول معرفية أخرى بعيدة عن الأدب. وهذا ما يؤهلها لتكون إبداعات صدامية تستفز المتلقي، وتدفعه إلى إعادة النظر في كيفية قراءة مثل هذه المتون التي نقول عنها بكل بساطة: إنها متون حداثية بامتياز.

الجروتيسك في كوميديات السيد حافظ

د. مصطفى رمضانى

كلما أتيت لي فرصة الكتابة حول مسرح السيد حافظ، إلا واستحضرت مفهوم التعدد الذي كان صفةً لازمةً في كل من أدركته حرفة الأدب، أو الفقه، أوالعلم عامةً في ثقافاتنا العربية الإسلامية القديمة. فقد كانت تتجمع في الشخصية الواحدة شخصيات متعددة، هي من قبيل ما يطلق عادةً صفة المتعدد داخل المفرد. ولذلك كان طبيعياً أن تجد الفقيه شاعراً وكاتبًا وعالماً وفناناً. وقلماً تجد من يركن إلى مجال تخصصه ولا يتعداه إلى ما سواه.

والسيد حافظ من هذه الطينة. فهو كاتب مسرحي تتجمع بداخله ذوات أخرى تجعل منه شاعراً وقصاصاً وباحثاً وكاتب سيناريوهات... أي أن هذا التعدد داخل الفرد. ومن المؤكد أن هذه الخصلة هي التي أهلته ليكون غزير الإنتاج، متنوع التجارب، لا يستقر على نمط واحد في الكتابة، سواء على مستوى التجنيس الأدبي أو الفني، أم على مستوى آليات الكتابة والإبداع. وهذا ما يجعل كتاباته دائمة التجدد، ولا تستقر على شكل أو اتجاه أو مدرسة أو تيار قار. فهي كتابات غير نمطية، تكفر بالثابت والجاهز والمتداول، ولا تؤمن إلا بما تمليه أصالة الموهبة، وصدق التجربة، والوعي الجمالي المسبق بخصوصية الأدوات الإجرائية التي هي نتاج ثقافة الكاتب وتكوينه ومهاراته الفنية أو التقنية.
وهذا ما يشكل في نهاية الأمر خاصية الأسلوب وتفرده. والأسلوب كما نعلم هو الرجل نفسه كما يقول الناقد الفرنسي بوفون.
ومن المؤكد أن أسلوب السيد حافظ هو شخصية السيد حافظ نفسه. فهو يكتب بلسان حال شخصيته، وهي شخصية متمردة لا تؤمن بالجاهز والمألوف، ترفض الاحتذاء. والنمطية، حداثية في انفتاحها على ما يقتضيه التجريب من مغامرة البحث عن الممكن في التصور والآليات والمناهج، ومتشبثة بالثوابت التي هي أساس كل أصيل وجوهري وحقيقي. وهذه هي سمة الحداثة الحق : الحداثة التي تنشد المغايرة والاختلاف، دون الإلغاء أو الإقصاء الكلي لما هو ثابت وجوهري وأصيل، مادام الأصيل أصيلاً بشكل مطلق، دون التقيد بمعياري الزمنية أو المكانية، لأن أساس الحداثة في نهاية الأمر هو البناء وليس الهدم.
ولعل نظرة خاطفة إلى مسرحيات السيد حافظ، تؤكد هذا البعد الحداثي الذي يجعل من التجريب وسيلة للبناء، سواء أتعلق الأمر بما يعالجه من قضايا وإشكاليات، أم بكيفية معالجتها، ووسائل إجرأتها وتفعليها جمالياً أو تقنياً فوق الركح. وهي كلها مسرحيات تتسم بطابعها الاستفزازي الذي يخلخل السائد ويثير فضول المتلقي :

متخصصا كان أم مهتماً عادياً. ويلاحظ أن هذا المبدع قد راهن على ذلك الطابع الاستفزازي منذ كتاباته الأولى، وكأنه يعلن بذلك عن ميلاد تجربة مغايرة أفرزتها مرحلة ما بعد النكسات والهزائم العربية سياسيا وعسكريا.

وبذلك جاءت محملة بشحنة من الغضب والاستفزاز، بدءً بعناوينها المثيرة، مرورا بالقضايا والإشكاليات التي تعالجها، وصولاً إلى كيفية الاشتغال عليها، والصيغ التي تتمثل رؤية الكاتب تجاه قضايا تمتد بين ما هو اجتماعي أو سياسي، إلى ما هو وجودي وأنطولوجي أحياناً. ومن تلك العناوين المثيرة : "كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى"، و"الطبول الخرساء في الأودية الزرقاء"، و"هم كما هم ولكن ليس هم الزعاليك"، و"حدث كما حدث ولكن لم يحدث أي حدث"... وظل مُصِّرا على هذا الطابع الاستفزازي حتى في مسرحياته الأخيرة، كما هو الحال مع عناوين مثل "قراقوش والأراجوز والحرفوش"، و"الغجرية والسنكوح"، و"حرب الملوخية"، و"خطفوني ولاد الإيه" إلخ ...

ويبدو من نافلة القول تأكيد الوظيفة الجوهرية التي يقوم بها العنوان للدلالة على كينونة العمل الإبداعي، أو على الأقل الإيحاء إلى تلك الكينونة. فالعنوان علامة دالة. وهو العتبة الأولى التي تقربنا من النص : فبها نبدأ قراءتنا الافتراضية قبل قراءة المتن. وهو المفتاح الإجرائي الأولي الذي يفتح لنا أفق القراءات الممكنة بصرياً ودلالياً ولسانياً، ذلك بأن تركيبة العنوان تحتل حيزاً مهماً من تفكير المبدع. وهو نفس الحيز الذي قد يحتله لدى القارئ أو الناقد، قبل مواجهة النص بالقراءة التأويلية. ولسنا بحاجة كذلك إلى التذكير بالأهمية التي يوليها الدرس السيميولوجي للعنوان، ولا سيما عند كبار المنظرين من أمثال رولان بارت **R. Barthes**، وجان كوهن **J. Cohen**، وجيرار جينيت **G. Genets**، وريفاتير **M. Rifaterre**، وروبرت شولز **R. Scholse** وغيرهم ..

ولا شك أن السيد حافظ كان على وعي تام بهذه الوظيفة الاستفزازية لعناوين مسرحياته. وكأنه بذلك يهيئ القارئ لسيكولوجيا الولوج للعالم المسرحي الذي لا يقل استفزازاً وإثارةً ، بسبب غياب المنطق الداخلي للأنظمة اللغوية والتركيبية في بناء النص من جهة، وغياب هذا المنطق أيضاً فيما يخص كيفية النظر إلى الأشياء، ومعالجة القضايا، وطرح الإشكاليات من جهة أخرى، على نحو ما يظهر من هذه الأمثلة:

شاب ٣ : في ذيل الدواجن أمي وضعت يدها... تقيس أعمار التاريخ .

شاب ٤ : ما عدد الهاموش الذي يغطي وجه الحلوى ؟
شاب ٥ : ومطرب العذارى يلفح قلوبهم في الماء تشنجات .
شاب ٦ : انتظرتك بالباب .
شاب ٤ : الهاموش في ذيل الدواجن... مطرب العذارى في قلوبهم... تشنجات تقيس أعمار التاريخ... بالباب وجه الحلوى... وضعت يدها في الماء...انتظرتك...[١]

فهذه الحوارات وغيرها كثير تبدو كهلوسات لا رابط منطقي يربطها. فما الذي يجمع بينما الهاموش ومطرب العذارى وذيل الدواجن ؟ وكيف نقيس أعمار التاريخ بالتشنجات ؟ وما الرابط بين وجه الحلوى والباب وهكذا... ؟ إن ما يربطها هو غياب المنطق واالعقلانية. أي العبث ومسرح العبث يعكس إحدى الواجهات المستفزة في مسيرة المسرح التجريبي عامة. ومسرحيات السيد حافظ تعد نموذجا من تلك الواجهة. فهي مسرحيات تحمل من الغرابة ما يجعلها موغلة في الرمزية. ولكنها رمزية كاشفة ، يساعد السياق الخاص للنص على كشف مغالقها. فبدون الإحاطة بذلك السياق، يصعب الإحاطة بالدلالات التي تفجرها التراكيب والصور والألفاظ التي هي لسان حال الشخصيات والأحداث، بل وحتى الأزمنة والأمكنة، ذلك بأن السيد حافظ يتعمد تغريب الفضاء رغبةً منه في استفزاز المتلقي، وشحنه بالأسئلة المعلقة والفضول، كما في قوله مثلا وهو يحدد الفضاء المسرحي في مسرحية "كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى ."

الزمان : أحد أيام العصر الذري الحجري (البرونزي الملامح) في القرن الملوث.
المكان: أرض اللامحدود الملوث[٢]

فالفضاء هنا غير محدد، تماما كما في مسرح العبث، لأن الأحداث لا تهم فئة دون أخرى أو مجتمعاً بعينه، إنما هي أحداث تهم الإنسان في إطلاقيته. لهذا لا نستغرب أن نجد السيد حافظ يعوض أسماء الشخصيات بالأرقام، أو الألوان، أو الصفات في بعض نصوصه المسرحية[٣]. كما لا نستغرب تكثيف الإرشادات الركحية بعناصر ومحددات لا يبررها أي منطق، لأن العلاقات التي تربطها عبثية في حد ذاتها،

(١) السيد حافظ : الأشجار تنحني أحيانا – مسرحية : تكاتف الغثاثة على الخلق – موتا- مطبعة الفتح – فيصل الهرم – ١٩٩٢ – ص ١٥٨-١٥٩.
(٢) السيد حافظ : كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى – سلسلة رؤيا للإبداع – مركز الوطن العربي للنشر والإعلام – الإسكندرية- ط ٢ – ١٩٩٠ – ص ٤٦.
(٣) انظر مثلا مسرحية : الأشجار تنحني أحيانا.

خصوصاً إذا ما نظرنا إليها من جانب أيقوني خالص. فغياب المنطق هو المهيمن على أعماله المسرحية. لذلك يتحول حديث الشخصيات إلى هلوسات وشطحات توحي بالفراغ واللاجدوى والقلق والسخرية الممزوجة بالمرارة، تماما كما هو الحال مع شخصيات بعض كتاب العبث، من أمثال يونسكو وبيكيت وأداموف وكامو وغيرهم.. غير أن من أبرز ما يميز كتابات السيد حافظ المسرحية، ولا سيما المتأخرة منها، حضور الغروتيسك، أو ما نسميه بالكوميديا السوداء.

وهي نوع من الكوميديا التي تتوسل بالسخرية ذات الطابع المأساوي. من المعروف أن كتاب العبث توسلوا بالغروتيسك للتعبير عن تناقضات مجتمع ما بعد الحرب الكونية الثانية، حينما وجدوا أن اللغة العادية لم تعد قادرة عن إبراز حقيقة الخواء الحضاري الذي آل إليه المجتمع الغربي بصفة عامة. وهو خواء ولّدَ لديهم الإحساس بالاغتراب والتمزق...ويبدو أن مثل هذا الإحساس شبيه بما ولدته الهزائم والنكسات العربية في المثقف العربي. لذلك وجدنا كثيرا منهم كَفَرُ بالكلمة واللغة والمنطق والفكر والمجتمع، ويدعو إلى تجديد أدواتنا ورؤانا ومناهجنا، لأنها ساهمت بشكل أو بآخر في تلك الهزائم والنكسات ...

ومن المؤكد أن السيد حافظ أحد هؤلاء الذين كفروا بالكلمة المهادنة، وباللغة الفردوسية والصيغ المحبوكة، ففضل أن يركب صهوة الكوميديا الساخرة، ويجعل الضحك سبيلاً للنقد والتعرية والإدانة، تمام كما كان يفعل شعراء شعر السخف في تراثنا العربي القديم. لذلك استعان بالنكتة والشيطنة والشطارية للتعبير عن المأساة في إطار يجعل البكاء ضحكاً، والضحك بكاء. أولا يقول المثل الشعبي : "إن كثرة الهم تضحك" ؟ بلى!

كذلك فعل السيد حافظ في كوميدياته السوداء. وهي كوميديات ذات وظيفة مزدوجة: بناء الوعي، وإمتاع الروح. فهي من جهةٍ تساهم في بناء الوعي بقضايانا ومشاكلنا المأساوية. ومن جهة ثانية تمتعنا بما توفره الصياغة من مرح وخفة وترويح يجعل المتلقي يواجه المأساة بتفاؤل. ومن الواضح أن السيد حافظ يعني جيداً هذه الوظيفة المزدوجة للكوميديا السوداء، وإلا لما وجدناه يقدم لبعض أعماله بما يؤكد هذا الوعي.

يقول في تقديمه لمسرحية "قراقوش والأراجوز والحرفوش" : "لكنني أرى في هذا الحزن كمّا من الضحك والكوميديا الإنسانية. كوميديا الشعب المصري الذي

واجه السيف بالضحك، وواجه الظلم بالنكات"[1] واللافت للانتباه أنه – في بعض الأحيان- ينتقي موضوعات كوميدياته من سياقات لا تقتضي أسلوب الكوميديا كما تعودنا ذلك في المسرحيات الاجتماعية مثلاً، وإنما يبني تصوره الساخر اعتماداً على موضوعات تقتضي في أصلها صرامة المعالجة، بما في ذلك متانة اللغة وعقلانية الصور والتراكيب، وما إلى ذلك مما يصب في التصور الكلاسيكي للإبداع عامة. ويفترض أن يحضر هذا الشرط أكثر في الموضوعات التاريخية، أو التي لها علاقة بالتاريخ. غير أنه يتحرر من ذلك الشرط استجابةً لمبدأ المغايرة، وكسر النمطية والاحتذاء الذي هو مبدأ أساسي في فعل التجريب.

ومن هذا المنطلق كتب نصوصاً مسرحية تستمد أحداثها وشخصياتها من التاريخ، ثم وضعها في إطار كوميدي ينتمي إلى جنس الغروتيسك. ومن بين تلك النصوص، نذكر على سبيل المثال نصي :

"حلاوة زمان أو عاشق القاهرة الحاكم بأمر الله"، و"قراقوش والأراجوز".

وفي سياق الغروتيسك دائماً، يعالج موضوعات تعكس قيماً إنسانية كبرى مثل الحرية، والديمقراطية، والعدالة، وحرية التعبير وما إلى ذلك؛ فيتوسل بالسخرية والكوميك الصادم، وتتحول الشخصيات والأحداث مجرد أقنعة تخفي وراءها فظاعة الواقع وهشاشته. ومن هنا يحق لنا أن نتحدث عن مسرحية القناع في إبداعاته المسرحية. وتتنوع ألوان هذا النوع من المسرحيات عنده بين نصوص تعتمد على الخلفية التراثية في الأحداث والشخصيات والأفضية، وبين أخرى تعتمد على وقائع وشخصيات تتميز بواقعيتها المتسترة وراء قناع الرمز. ومن أمثلة نصوص النوع الأول، نذكر على سبيل التمثيل مسرحيات "ظهور واختفاء أبو ذر الغفاري"، و"حكاية الفلاح عبدالمطيع". أما من النوع الثاني، فنذكرعلى سبيل التمثيل كذلك مسرحيات : "ملك الزبالين"، "حرب الملوخية"، "وسام من الرئيس"، "الغجرية والسنكوح" إلخ ...

ولما كانت الكوميديا تقتضي دوماً لغتها الخاصة، وتركيبها الخاص، وسياقها الخاص كذلك، تماماً كما النكتة والنادرة والملحة.. فإن السيد حافظ مال في جل نصوصه المسرحية ذات الطابع الكوميدي إلى العامية. فهي أقرب إلى روح النكتة والمرح والسخرية. ومن المعروف أن النكتة تؤدي وظيفتها النقدية الساخرة حين

---

(١) السيد حافظ : قراقوش والأراجوز والحرفوش – منشورات اتحاد الكتاب – ط مركز الحضارة العربية – ط ١ – القاهرة – ٢٠٠١ –ص ٥.

تؤدى في سياقها المعجمي والتركيبي واللساني. فإذا ما ترجمت أو قدمت خارج ذلك السياق، فغالبا ما تفقد كثيراً من تأثيرها وفعاليتها في الإبداع والإمتاع معا. لهذا فضَّل الاحتفاظ بشعبية المعجم المسرحي حتى يبرز البعد الغروتيسكي للشخصيات والأحداث والمواقف :

شهاب : يا بني تعالى أدبحك وما توجعش قلبي.. فين أيام الفراخ لما الواحد يجري وراها ويمسكها... أنت ح تعمل زي الفراخ .

الراجل الميت : حرام عليكم أنا عندي عيال .

شهاب : يا بني أنت كنت ح تموت وبعدين تتحاسب.. دلوقت ح ندبحك وتدخل الجنة.

أبو زيد : كيف تقول هذا الكلام يا راجل .. حرام عليك.

شهاب : ما هو لما يندبح.. كل واحد ياخد طبق ملوخية باللحمة يقول الله.. الله يرحمه.. كان طعمه لذيد.

الرجل الميت : لا .. أنا عايز أعيش.. مش أخدت ثمن المدفن من عيالي حلال عليك.

شهاب : يا بني أنت رزق بعته ربنا(١)

وإذا كانت العامية أقرب إلى الوجدان الشعبي، وأقدر على التعبير عن الحالات والمواقف الساخرة بشكل عام، فإن الفصحى لا تقل أهمية عنها حين يقضي السياق ذلك. وربما كانت مسرحية "حكاية الفلاح عبد المطيع" نموذجا جيدا للكوميديا السوداء. وهي مسرحية كتبت بلغة فصحى، وحوارات شديدة الدلالة والتعبيرية. ولعل نهايتها المعبرة تختزل هذا البعد الغروتيسكي الذي يجمع في لقطة واحدة، قمة المأساة وأوج السخرية. وهي لقطة تعكس مشهداً عبثياً بكل تأكيد، لأنه مشهد يتأسس على المفارقة وغياب المنطق والانسجام.

وهو يذكرنا ببيت المتنبي المشهور :

بذا قضت الأيام ما بين أهلها مصائب قوم عند قوم فوائد(٢)

الضوء في منتصف المسرح.. عبد المطيع أمام كرسي العرش عاريا، والوزير والمستشارين.

---

(١) السيد حافظ : حرب الملوخية – دار العربي للنشر والتوزيع – القاهرة – ط ١ – ١٩٩٨ – ص ٨٦-٨٧.

(٢) شرح ديوان المتنبي : وضعه عبد الرحمن البرقوقي – دار الكتاب العربي – بيروت – ١٩٨٦ – ج ١ – ص ٣٩٩.

السلطان : (يضحك) لقد أعجبتني قصتك، عندما سمعت بها قررت تعيينك يا عبد المطيع قاضي القضاة. يصفق رجال الحاشية.

عبد المطيع : لا يا سيدي.. أنا لا أريد أن أكون قاضي القضاة.. أنا أريد أن أكون من العراة. (يضحكون بينما هو يبكي)(١)

وما يزكي ما ذهبنا إليه، أن المؤلف أعاد كتابة هذا النص المسرحي "حكاية الفلاح عبد المطيع" خمس مرات. وفي كل مرة كان يغير بعض جزئياته التي تخدم التصور الجديد للعمل المسرحي. وكل تغيير كان يقتضي التصرف في المعجم اللغوي، وتركيبة الأحداث والشخصيات. وكان آخر تغيير هو المتمثل في عصرنة النص كُلياً وكتابته بالعامية، مع الاحتفاظ بالطابع الكاريكاتوري والجو الغروتيسكي العام(٢). وهذه العملية كما يشير إلى ذلك المؤلف في المقدمة تفتح باباً واسعاً أمام البحاثين في مجال الأدب المقارن ضمن الإنتاج الأدبي الواحد لنفس الكاتب.

يقول السيد حافظ :"إنها التجربة الخامسة لكتابة مسرحية الفلاح عبد المطيع

كتبتها خمس مرات طوال عشرين عاما. وهذا فتح جديد لأساتذة وطلاب وباحثي المسرح المقارن، ليس بين الكاتب وغيره، ولكن بين الكاتب ونفسه"(٣)

وتندرج هذه العملية ضمن وظيفة التناص. ويتحدد مفهوم التناص عامةً انطلاقاً مما يسميه ببعض الباحثين بالتعالق النصي. أي ترابط نص بنص أو بنصوص أخرى عن طريق علاقة أو علاقات، قد تكون استلهاماً، أو استنباتاً، أو توظيفاً، أو تضميناً، أو محاكاةً، أو استيحاءً، أو انبناءً، أو غير ذلك مما لا يسمح المجال بذكره في هذا المقام.

ولكن ما قام به السيد حافظ في نصه المسرحي "خطفوني ولاد الإيه"، يعتبر تناصاً ذاتياً، لأن المؤلف لم يستلهم نصاً خارجياً لكتاب آخر، وإنما بنى نصاً جديداً انطلاقاً من النص نفسه عن طريق التحوير، مراعاة للظروف الجديدة التي اقتضت تصورا مغايرا، ولغة مغايرة، وتركيبا مغايرا طبعا.

فالتناص الذاتي أو التناص الخاص، هو عملية انبناء النص الجديد من داخل النص الأصلي، يقوم بها المؤلف نفسه؛ هذا خلافاً للتناص العام الذي تتم فيه عملية

---

(١)السيد حافظ : كتابة الفلاح عبد المطيع – مطابع صوت الخليج – الكويت– ١٩٨٢–ص٦١.
(٢) عنوان النص هو : خطفوني ولاد الإيه !!.
(٣) السيد حافظ : خطفوني ولاد الإيه !! – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ٢٠٠٤ – ص ٥.

التعالق انطلاقاً من نصين مختلفين، لمؤلفين مختلفين في أغلب الأحيان.

وعمومًا فما قام به السيد حافظ يستدعي وقفة نقدية خاصة في مجال الأدب المقارن. كما أن مواطن الكوميديا السوداء والغروتيسك متعددة في أعماله المسرحية. وهي كلها تقتضي أكثر من وقفة لاستيفاء هذه الظاهرة حقها من الدراسة والنقد، سواء ضمن الريبرتوار المسرحي الخاص للمؤلف، أم ضمن الريبرتوار المسرحي العربي التجريبي الذي ما تزال إشكالية الغروتيسك فيه لم تحظ بالعناية النقدية الكافية.

د. مصطفى رمضاني

المغرب

إطلالة على مسرح الطفل في الكويت

{ سندريلا } من الحكاية إلى المسرحية

دراســــة بقلم

أ.د. عبد الكريم برشيد

مجلة إبداع العدد (٧) السنه (٣) يوليه ٨٥ ـ شوال ١٤٠٥

مدخل لابد منه:

مسرح الطفل : عربيا ؟، ما زال في بداية الطريق . هذا ليس عيبا . ولكل العيب هو ألا يدرك واقعه . وألا يتجاوز ذاته بأستمرار .

مسرح الطفل كتابة بلا شك ولكنه قبل ذلك مؤسسة لها هيكلها وفلسفتها وسياستها وبرامجها . وهو لا يقوم الا على أساس وجود تخطيط واسع وشامل . تخطيط يراعي بناء الإنسان العربى جسدا وذوقا وأخلاقا وفكرا – يبنيه في المدرسة والبيت والمسرح والملعب والنادي والشارع والحارة ..

في الكويت يعرف مسرح الطفل عصره الذهبي . لقد قدر لي أن أشاهد تجربة، وأن أعايشها عن قرب . وسأقول فيها رأيى .

في شهر نوفمبر الماضى احتضنت الكويت ندوة علمية مهمة ، موضوعها الأساسى (ثقافة الطفل في المجتمع العربي الحديث) وقد تمت الندوة برعاية المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب وضمت مجموعة من الباحثين والمفكرين الذين لهم اتصال مباشر بالطفل . وقد قدمت الندوة مجموعة من الدراسات والأبحاث والتعقيبات والداخلات والتوصيات .

على هامش الندوة . حضرنا عرضا مسرحيا للطفل . وهو نموذج حي وعلمى للمسرح الذي تباحثنا فيه وناقشناه على امتداد أربعة أيام – هذا العرض قدمته مؤسسة البدر للإنتاج الفني على مسرح " كيفان " وذلك على امتداد شهر من الزمن . وقد لا في العرض نجاحا كبيرا من جمهور الأطفال . وهذا ما يفسر استمرار عرضه شهرا كاملا .

كلمات عن الكتابة المسرحية

" سندريلا هل هى تأليف أم اقتباس أو ترجمة أم إعداد إن الحكاية معروفة ومتداولة في الأدب الغربي . والحكاية ليست في الأصل مسرحية ، وإنما هى مجرد مادة أولية بلإبداع الأدبى والفنى . وهذه الحكاية نسجت عليها قصص ومسرحيات وأفلام وأشعار كثيرة . وبالرغم من أن المنطق واحد فإن الإبداع مختلف لأنه صادر عن ذات أخرى . وكل ذات هي بالأساس أسلوب مغاير ورؤية وموقف . فالسيد حافظ – في مسرحية سندريلا – أعطانا تركيبا جدليا لتفاعل الذات والموضوع . أعطانا قراءة متميزة وكتابية مغايرة . فهو قد قرأ الحكاية الغربية بعين شرقية . قرأها انطلاقا من مخزونه الثقافى ، ومن وضعه التاريخى والاجتماعى ، ومن إرثه

الحضارى العربى الإسلامى . من هنا . نشأ الاختلاف وسط الائتلاف . انطلق مما هو عام وشائع إلى ما هو خاص وشخصى . وإبتداء من المعروف القديم ليعطينا المجهول الجديد .

إن المسرحية كتابة جديدة . لأنها – أولا – تمت بأدوات معرفية وجمالية مغايرة . ولأنها – ثانيا – رؤية وموقف . موقف من الحكاية الأصل .

فالأحداث في الحكاية تنبنى على نوع من التطلع الطبقى .. وهو تطلع تعكسه سندريلا التي تخرج من وضع طبقي لتلتحق بآخر . فهى تهرب من فقرها من خلال الزواج بالأمير . وهى بهذا نجد حلا خاصا لمشكل عام . هذا الفعل أو الحدث الخام كيف كانت رؤية المؤلف اليه ؟ هل ترجمه ، كما هو بأمانة ؟ . هل حوَّره بما يتناسب والحقيقة ؟ ذلك ما سوف نجيب عنه عند تحليلنا للمسرحية ..

" سندريلا " كاحتفال مسرحى . هى فى المقام الأول كتابة لفظية . ولكنها – إلى جوار ذلك – تتعدى الكلمات لتعبّر بكل الأدوات التعبيرية المختلفة . فهى بنية كلية مركبة . لأنها بالأساس عناصر فنية مختلفة . إنها الرسم باللحن والرقص والغناء واللباس والإضاءة و .. الملحقات هذه " اللغة الكل " هى لغة المسرحية . وهى تخاطب الأذن كما تخاطب العين ، وتخاطب الحسّ كما تخاطب العقل . وهي في وظيفتها التعبيرية لا تبخس البعد الجمالى حقه .

شمولية اللغة فى المسرحية تنبع أساسا من شمالية الفضاء المسرحى. وهو فضاء مركب . حيث تتداخل العوالم وتتعايش مع بعضها . فهناك هذا التداخل السحرى بين العالم الواقعى / الطبيعى ، والعالم الأسطورى السحري . كل شئ داخل الفضاء المسرحى ممكن ولا مجال للمحال . فالحيوانات شخصيات حية . تنطق وتفكر وتتفاعل مع الناس وقضاياهم . هذا الفضاء المسرحي هو الفضاء سحرى بلا شك . فضاء متحرر من العادى والمعروف . إنه العالم – في عجائبيته – منظورا إليه بعين طفل .

الموسيقى لها حضور متاميز فى المسرحية . فهى جزء من اللغة الفضاء . فماذا أضافت ؟ وماذا أعطت ؟ الشئ المؤكد أنها ساهمت فى خلق واقع مسرحى نغاير . إن كل ما فى المسرحية ينطق . وللنطق مستوياته المختلفة . مستويات تبدأ من الكلمة / الللفظ ، لتنتهى إلى الكلمة / الغناء ، وإلى الجملة / اللحن .

وبهذا يكون الفرح لحنا ، ويكون الغضب لحنا آخر . يقول " طالب غالي " ، ملحن المقاطع المغناة في المسرحية .

" من خلالها – نستطيع أن نوجه أطفالنا ونربيهم التربية الصحيحة . ندخل إلى نفوسهم الفرح . ونركز لديهم القيم الأخلاقية الصادقة . ونغرس في أعماقهم حب الخير والابتعاد عن الشر ، والعمل على مساعدة وحب الآخرين، والتعايش معهم بمودة واطمئنان .

إن المؤلف الموسيقى يركز على الدور التهذيبى والتربوى للموسيقى . إن الكتابة اللفظية تبقى ناقصة في غياب الكتابة بالجسد – الرقص التعبيرى – وفى غياب الكتابة بالأشكال والألوان والأحجام والكتل .

بحث في بناء المسرحية

بعد هذا . لابد أن تعرض على المسرحية – كبناء معمارى – أى كحدث متطور ، ومواقف ، وشخصيات . فكيف بنى المؤلف المسرحية ؟

إن الجواب سنحتفظ به إلى ما بعد . لأن الأساس أن نفكك ما قام الكاتب بتركيبه . هذه العملية – التحليل / التفكيك – هى وحدها الكفيلة بإعطائنا هندسة للمسرحية و معماريتها الخاصة . إن الحدث المسرحى يوُلد وينمو داخل فضاءين اثنين .

- منزل سندريلا ، وهو أيضا بيت الكلب سنور ، والقط مسرور ، والأرنب فرفور
- السوق ، الحارة ، القصر ، الشارع .

فالفضاء الأول يمثل الداخل / البيت / المألوف . أما الفضاء الثانى فهو الخارج / الحارة / العالم الآخر . وبين الفضاءين هناك حوار وتفاعل . فالاختناق داخل البيت / السجن ، هو ما يدفع سندريلا للبحث عن الخلاص في الخارج . هذا الخلاص الذى تجده أولا فى المأة العجوز – الحارة – ثم بعد ذلك فى الأمير المخلص – القصر .

ولأن سندريلا تعانى الغربة فى البيت . ولأنها غير موصولة إلى زوجة أيها وأختيها ، فقد أوجد لها المؤلف رفاقا من إلى زوجة أبيها وأختيها ، فقد أوجد لها المؤلف رفاقا من الحيوانات الأليفة والوفية . وبهذا تعوض حب الإنسان بحب الحيوان .. هذه الحيوانات هى جزء من نسيج المسرحية ، ومن عالمها الفنتازى . فهى تساهم فى صناعة الحدث . وفي بلورته وتطويره ليسير نحو ما هو خير ونبيل و(إنسانى) .

المسرحية / نص / الاحتفال هى بالأساس حكاية . وهى لذلك تحتفظ بكل الأجواء السحرية والعجيبة للحكاية . ولأن الحكاية – أية حكاية – لا تكون إلا بوجود فعل الحكى ، وأن الحكى / الفعل ، مرتبط بالحاكى / الفاعل ، فقد وجب أن نتساءل .

- هذه الحكاية / الأحداث . من يحكيها ،
- ولمن يحكيها

إن المسرحيه خطاب . كل خطاب لابد له من مرسل ومرُسَل إليه . لذلك فإن حكاية " سندريلا " يحكيها الثلاثى القط ، الكلب ، الأرنب – للأطفال الصغار . إنها العالم، كما تراه الحيوانات ويتقبله الأطفال . مثل هذا العالم لا يمكن أن يكون إلا مدهشا وغريبا ، وساحر ، وشفافا .

يحكى الكلب والقط والأرنب عن بنت جميلة . مسكينة وفقيرة . اسمها سندريلا .

وإذا كانت الأحداث في المسرح الكلاسيكى يقدمها عادة الخدم – لأنهم أكثر التصاقا بالبيت وبأهله . فإن نفس المهمة تقوم بها الحيوانات الأليفة فى المسرحية .

- يا أهل الخير والأمل
- سنحكى لكم خكاية
- كان ياما كان
- فى يوم من الأيام
- والأيام كثيرة .
- كانت هناك بنت .
- حميلة ..
- بنت ..
- مسكينة ..
- بنت ..
- فقيره

لماذا كان وليس يكون ، ألأن ، الزمن العجائبى ، حيث ننطق الطير والحيوانات لا يمكن أن يكون إلا الماضى ، أم أن الأمر لا يتعدى أن يكون وسيلة من وسائل التغريب .. حيث العبرة فى المحتوى وليس فى الحكاية .

تشريح جسد النص المسرحى

الفصل الأول:

عملية التحليل تبدأ من رد الكل إلى الأجزاء . أىّ إلى العناصر/ المشاهد – من أن المسرحية لا تشير إلى المشاهد ولا تعطيها أرقا ولا أرقاما . ولا ترسم لها حدودا .

المشهد الأول :

وهو عبارة عن استهلال أو مدخل . وفيه تقدم لنا الحيوانات نفسها . من خلال

الحركات السريعة والألعاب البهلوانية والغناء . كما تقدم لنا بطلة الحكاية .

المشهد الثانى :

زوجة الأب مع بنتها – فهيمة ولئيما – وهن يبحثن عن سندريلا .

هذا البحث يكشف عن حقيقة أساسية . وهى أن سندريلا هي خادمة البيت . إن دورها هو أن تلبى الطلبات الحمقاء والبلهاء للأختين المدللتين .

المشهد الثالث :

سندريلا فى السوق . تحمل سلتها بيدها ومعها نصف دينار . لوحة غنائية (يتغزل) فيها البائعون بسلعهم المختلفة . تضيع منها الورقة النقدية . فهل تملك سندريلا أن تعود الى البيت وسلتها فارغة . ولأنها ابنة المرحوم عبد الله الأمين – حارس السوق قديما – فإن كل التجار يعطونها ما تريد . بعد ذلك يأتى طفل . وهو يحمل الورقة النقدية . لقد عثر عليها . والأمانة تقتضى أن ترد الأشياء إلى امهلها .

المشهد الرابع :

فى البيت . حيث طلبات الأختين لا تنتهى ، وحيث لا تملك سندريلا يوى أن تجيب . حاضر . حاضر .. حاضر ، وكل هذا فى إيقاع تصاعدى عنيف وسريع (حتى تتداخل الأصوات .. وتسقط سندريلا فى قلب وسط المسرح)

المشهد الخامس :

سندريلا – وحدها مع الأرنب فرفور ، والكلب سنور ، والقط مسرور ، يعبرون عن حبهم لها . وعن استعدادهم لمساعدتها ، ووقوفهم إلى جوارها فى غربتها مع – الإنسان .

" إن الإنسان يتعب الإنسان يا ليت الإنسان يحب ويخدم الإنسان .. "

هذا الاقتراب منها يغضب زوجة الأب . فتهدد بأكل الأرنب وقطع ذيل الكلب ، وسلخ القط .

المشهد السادس : في المستوى الأعلى يظهر أمير البلاد مع وزيره . وهو يحدثه عن سأمه . فالقصص والحكايات لم تعد تسليه كما كانت . ولم يعد يرضيه سوى أن يسمع غناء الشعب . وحتى تتحقق له هذه الرغبة . يقترح عليه الوزير ان يتزوج . فعلا يأخذ بالاقتراح . ويقرر أن تكون له زوجة من الشعب . ويعلن عن شروطه . وهى أن تكون الزوجة مؤدبة وجميلة ، ولا يهم بعد ذلك . إن كانت بنت أغنى الأغنياء أو أفقر الفقراء

المشهد السابع :
المنادى – فى الأسواق والطرقات – وهو يدعو الناس للحضور إلى قصر الأمير – وذلك حتى يختار من بنات البلاد زوجة له .
المشهد الثامن :
القط والأرنب والكلب وهم يناقشون مسألة ملاقاة الأمير من أجل أن ينصحوه بأن يتزوج سندريلا .
المشهد التاسع :
زوجة الأب مع ابنتيها – فهيمة ولئيمة – يناقش مسألة الذهاب إلى السوق من أجل شراء قماش وأحذية .وذلك استعدادا للحفل المنتظر إقامته فى بلاط الأمير . يخرجن . على أساس أن البيت فى حراسة الحيوانات .
المشهد العاشر :
فى غياب الجميع عن البيت – يتسلل فرفور وسنور ومسرور إلى القصر . يعرضون على الأمير أن يتزوج بأجمل بنت وأطيب بنت . والتى ليست بنت أمير من الأمراء ولا وزير من الوزراء . يغضب الوزير لهذا الاقتراح – الحيوانى – لأنه لا يعقل أبدا أن يتزوج الأمير. وممن ، من امرأة ترشحها الحيوانات . لهذا ينادى على الحراس وهو فى حالة غضب . فتفر الحيوانات . من غير أن تجد الفرصة لتطلع الأمير على اسم الزوجة المقترحة .
المشهد الحادى عشر :
يعود المنادى ليؤكد الدعوة لأهل المدينة . وذلك من أجل أن يحضروا إلى قصر الأمير يوم الخميس . وبهذا النداء ينتهى الفص الأول من المسرحية .

تشريح جسد النص المسرحى

الفصل الثانى :

وسنقسمه أيضا إلى مشاهد . وذلك حتى نضع اليد على بنيته . هذه البنية التى تتفق وتختلف عن بنية الفصل الأول . فالفصل الثانى فيه شئ من التركيب ، لأنه يعتمد على تكسير الخط الكرونولوجى للأحداث . فهناك تدخل متهمد للزمن ، وبالتالي للأحداث ولترتيبها .
المشهد الأول :
فى قصر الأمير ، وقد حضر كل أهل المدينة إلا سندريلا . القط والكلب والأرنب يتأسفون لحظها التعس . لأنها لم تجد فستانا جديدا ، ولا حذاء جميلا ، ولا حقيبة .

يحكون لنا – من خلال مشهد تذكرى – فلاش باك – عن سندريلا . وعن لقائها العجيب بالمرأة العجوز أم الخير .

المشهد الثانى :

سندريلا وسط الطريق وهى تغنى وتهدهد آحلامها المقموعة . تصادفها امرأة عجوز تشكو لها الجوع والعطش . فتعطيها سندريلا كل ما كان معها ، وتعطيها الطعام الذى كانت ستعود به إلى البيت .

المشهد الثالث :

وهو الحكاية داخل حكاية . حكاية الراعى الذى تعود أن يكذب على الناس فيصدقوه فى كذبه . ثم حدث بعد ذلك أن كان صادقا فكذبوه فى صدقه . وهذه الحكاية / الأمثولة ، تسوقها المسرحية تمجيدا للصدق ودما للكذب – مهما كان المبرر – لهذا تقرر سندريلا أن تخبر زوجة أبيها بحقيقة الطعام الذى أعطته للعجوز ، وليقع بعد ذلك ما يقع . قبل أن تختفى العجوز أم الخير تخبر سندريلا بأنها تملك أن تحضر إليها بمجرد ذكر اسمها .

المشهد الرابع :

سندريلا مع حيواناتها الوفية . حديث عن أم الخير التى كانت هنا منذ حين . تصبح كلمة الخير لازمة تعزف عليها من الحيوانات تمجد الخير .

المشهد الخامس :

استعداد الأم والبنتين للذهاب إلى الحفل . وقوع خصومات صبيانية بينهما عن أيهما تكونا الأولى ، وتساعدها سندريلا على ارتداء ملابسها وتخرج زوجة أبيها بصحبة بنتيها .

المشهد السادس :

سندريلا وحدها فى البيت . تكشف عن رغبتها – من خلال أغنية – للذهاب إلى الحفل . فجأة تتذكر اسم المرأة العجوز ، فتنادنى . " يا أم الخير تعالى – تعالى فتخرج لها المرأة . جاءت لترد الجميل بما هو أجمل منه . وتعطيها فستانا جميلا وحذاء وعربة ، وتحول حيواناتها إلى خيول تجر العربة وقبل أن تختفى العجوز ، تشترط على سندريلا أن تعود إلى البيت قبل منتصف الليل .

المشهد السابع :

تقف الخيول بباب القصر . وتدخل سندريلا فيشهد الجميع لرؤيتها ، ويراقصها الأمير فى إعجاب بها . وعندما (تدق الساعة الثانية عشر . تجرى سندريلا ،

وتترك الحذاء خلفها على الأرض ويجد الأمير الحذاء) .

المشهد الثامن :

الأمير يطوف بالحذاء على المدعوّات . فتدعى كل واحدة بأنها صاحبته . وينتهى المشهد بأغنية عن الحذاء ، والبحث عن صاحب الحذاء الجميل .

المشهد التاسع :

سندريلا وهى فى ملابسها الممزقة . تدخل زوجة الأب بصحبة ابنتيها ليجدن سندريلا نائمة .

المشهد العاشر :

الأمير فى قصره وهو فى حالة حزن . يأمر وزيره بأن يمر على البيوت فى المدينة من أجل ان يبحث له عن صاحبة الحذاء . ويتولى بهما البحث إلى بيت سندريلا . فتعمل زوجة الأب على إختفائها . ولا تظهر غير ابنتيها تحاول البنتان ارتداء الحذاء فلا تفلحان .

المشهد الحادى عشر :

يخرج الجنديان . ولكنهما بعد لحظات يعودان . لقد أحسا بالطمأ . لذلك جاءا يطلبان الماء . وبشكل آلى تنادى زوجة الأب على سندريلا ، تنادى عليها لأنها خادمة البيت . ولأنها هى من ينفذ الأوام ، ويابى الرغبات ! .

- سندريلا .. أحضرى كأس ماء .

فتحضر سندريلا . ويكشف وجودها الحارسان . وتجرب الحذاء ، فيكون على مقاسها .

وقفة عند نهايات المسرحية

إن رؤية الكاتب وفلسفته غالبا ما تظهر فى ختام المسرحية . فهو يجمع الخيوط المتناثرة ليعطينا خطايا معينا فقد كنا على طول المسرحية ناتقى بشذرات أخلاقية عن الصدق والأمانة والخير والإحسان ورد الجميل . ولكن ، الآن ، وقد بلغنا النهاية فإن الأمر يختلف . فالموقف ملزم بأن يعطينا موقفا فكريا واضحا . فهو قد أثار قضية خطيرة جدا . فقد أخرج الجنى من قمقمه ، وعليه أن يرده إلى حيث كان ، وإلا انقلب السحر على الساحر .

هل تنتهى المسرحية (بالتبات والنبات) كما فى الحكاية – فتكذب بذلك عن الواقع والحقيقة وعن الأطفال .

هل تصور الأمر بهذه السهولة والبساطه فتكون بذلك تحريضا على الحلم

والارتخاء والمثالية السلبية .

إن الموقف يقف أمام أكثر من نهاية واحدة . وقد قدم لنا كل هذه النهايات داخل النص . وعلى المخرج بعد ذلك أن يختار . ويختار الأصدق أو الأنجح.

النهاية الأولى المقترحة :

وتتلخص فى زواج سندريلا بلأمير . أى أن تكون المسرحية نسخة من الحكاية تبتدئ كما تبتدئ وتنتهى ، من غير تدخل من الكاتب ولوتم هذا كانت المسرحية مع الخروب الرومانسى . تزرع فى الطفل أحلام اليفظة . وتجعل الحل مرتبطا بالانتظار . انتظار الفارس المخلص . وهذا ما ليس فى المسرحية .

النهاية الثانية المقترحة :

وقد أوردها الكاتب فى آخر النص ، ولكن المخرج لم يأخذ بها لأنها متطرفة فى واقعيتها ، وهى بذلك كانت تمارس على الطفل عدوانية مقلقة ، وتتلخص هذه النهاية فى أن تجرب سندريلا الحذاء لتجده فى غير مقاسها مع أنها تؤكد للجميع العكس، وتصر على ذلك بكل قوتها :

(لا .. الحذاء حذائى .. حذائى وتبكى . ثم نهاية المسرحية . شئ مؤكد أن هذه النهاية لا تناسب مع تلك البداية . فهذه الواقعية المتطرفة لا يمكن أن تستقيم مع شاعرية " المسرحية / الكل " ، ولا مع نزعة المسرحية لاستخدام العجائب وطبيعتها الغربية عن طبيعة الأحلام .

النهاية الثالثة المقترحة :

وهى أن تكون مسألة اللقاء الأخير – بين سندريلا والأمير مجرد حلم يقرر الأمير أن ينزل بنفسه للشعب للبحث عن صاحبة الحذاء .

وأعتقد أن الحلم – مسرحيا ، وسينمائيا ، وروائيا – حيلة فنية مستهلكة ومتجاوزة ، لذلك ابتعدت عنه المسرحية . وقد تبنت نهاية مغايرة فيها شئ من الواقع وشئ من المثال . فيها نزول فى مقابل صعود . نزول أمير وصعود سندريلا . فيها خلاص الفرد وخلاص الجماعة . أى أن سندريلا تشترط ألا تصعد وحدها . ولكن أن يكون ذلك برفقة الآخرين . كما شترطت أن تزف للأمير فى أزيائها التى تعكس فقرها وحقيقتها . أى من غير حذاء سحرى ، ولا عربة ولا خيول .

كلمات عن الإخراج المسرحى

الإخراج كتابة ثانية للنص .إنه كتابة ما لم يكتبه الكاتب . وهو بهذا يكون استنطاقا

للصامت فى المسرحية ، وتجسيدا للمعنوى ، وتحريكا لما هو ثابت . وهو بتغير آخر حفريات أركيولوجية ، فى وعى ولا وعى الكاتب والكتابة معا . الإخراج الجيد لا يكتب من خارج النص . ولكن من داخله . أى أنه يوجد لغته ، ومضمونه ، ومفرداته ، المنظورة والمسموعة – من جوف المفردات اللفظية .

ولعل أول شوط الإخراج هو أن يمتد حبل الحوار بين المخرج والنص . وهو حوار يقوم على التقابل والتضاد ، وتفاعل السلب والإيجاب . وبهذا يقرأ المخرج النص ويكتبه . يقرأ رموزا على الورق ، ثم يكتبه على الفضاء ، أو داخله ، يكتبه بالممثل والحركة ، واللوان ، والضوء ، واللباس ، والشكل ، والحجم ، والكتلة .

ولقد نجح المخرج منصور المنصور فى أن تمثل النص تمثيلاً سليما . وذلك لأنه أعطانا وحدة " كتابية " يذوب فيها المؤلف والمخرج معا ولا نعود نبصر أمامنا إلا المسرحية .

لقد عمد الإخراج إلى أن يصنع واقعا جديدا . فيه شئ من الحلم ، وشئ من الواقع وبذلك فقد وظف كل الأدوات الفنية . وذلك من أجل أن يجسد هذا العالم الطفولى الشفاف . ويبقى أن نسجل أن المشاهد الواقعية كانت أقل نجاحا من المشاهد الفنتازية فما السبب فى ذلك . هل يرجع ذلك إلى طبيعة الطفل ؟ أم إلى طبيعة الكتابتين النصّية والإخراجية ؟ لقد كانت مشاهد الأمير جادة وجافة – فى شفاف وغير جاد – كانت واقعية فى فضاء غير واقعى . ولعل هذا ما جعل تلك المشاهد أقل حرارة من المشاهد الأخرى .

الأخراج الجيد يبدأ من اختيار النص الجيد . وفى هذا كان منصور المنصور موفقا .

ثم إن هناك شيئا آخر – قد لا نعيره ما يستحق من اهتمام – وهو مسألة توزيع الادوار . نوزيعا حقيقيا وعادلا . إن الأساس سواء فى الحياة أو المسرح – هو أن يكون الرجل المناسب فى الدور المناسب أو فى الوظيفة المناسبة وبهذا تسير المسرحية / الحياة نحو الاكتمال والنجاح . مرة أخرى نسأل .

هل كان المخرج موفقا فى توزيع الأدوار ؟ هذا ما سوف نجيب عنه عند حديثنا عن الممثلين .

الديكور : يمكن أن نسجل أن مصمم الديكور كان ذكيا لأنه تنبه إلى إليه الإخراج . وهو بنية النص القائمة على جدلية الأعلى والأسفل . لذلك فقد أوجد مستويين مكانيين .

الأول مرتفع ، والثانى منخفض . فهناك إذن حوار مكانى يوازى حوار الشخصيات

. وسندريلا فى الأسفل تتطلع إلى الأعلى . والأمير فى الأعلى يطل على الأسفل وبين المستويين تنتصب سلالم تربط بينهما .

كثيرا ما يكون الديكور مجرد كتلة ثابتة . كتلة صمَاء وخرساء . لا تقول شيئا ولا تشير إلى شئ . وبذلك يصبح خلفية غريبة . عن الممثل والجمهور معا . وبالنسبة للديكور فى مسرحية (سندريلا) هل أدى دورا معينا . وإن كان كذلك .

فملا هذا الدور ؟

نعرف أن المسرحية عبارة عن مشاهد عديدة . وهى بذلك انتقال سريع داخل المكان والزمان . الشئ الذى جعل الديكور يعطى الإطار الحقيقى للمكان ، وللوضعية الاجتماعية التى يمثلها . فالديكور المسرحى ثوابت ومتغيرات . وأن القطع السيوغرافية المتغيرة هى التى تغير المناظر ، الحارة ، القصر ، السوق ، الشارع .

الملابس / الماكياج : يقول المثل الفرنسى . اللباس لا يصنع الراهب . ولكنه مسرحيا يصنعه . أو يساهم فى صنعه ، مصمّم الملابس فى المسرحية مطالب بأن يوجد اللباس المناسب للدور المناسب . فهل أعطتنا رجاء البدر الشخصية فى اللباس . هلى أعطتنا النفسية والذهنية والوضع الاجتماعى والانتماء الزمنى والمكانى للشخصيات .

إن الزمن فى المسرحية غير محدد . والمكان أيضا . فالأحداث تدور فى مدينة غربية . مدينة تقع على الحدود بين الكائن والممكن والمحال وبذلك جاءت الملابس تركيبا اللواقعية والفنتازية ، إنها اجتمهاد يقود على المزج بين المعروف والمجهول . بين ما هو محسوس وملموس وما هو متخيل .

جماليا . كان اللباس مقنعا ومنسجما مع الجو العام للمسرحية . فهو أيضا يقوم على جدلية الأعلى والأسفل . كما أنه يضم كل الألوان التى لها علاقة حميمة بعين الطفل ، تلك العين الظمأى إلى الألوان الصارخة والأشكال الغربية .

الماكياج فى المسرح :

قد يكون تلوينا داخليا . وقد يكون مجرد أصباغ خارجية . ولا يكون الماكياج ناجحا إلا عندما يكون منسجما مع الألوان النفسية الداخلية . أى أن يكون استجابة للتلوين النفسى الباطنى . وذلك حتى يعكس حسيا الطهارة والبراءة أو القبح والحقد والإجرام . فمسرح الطفل لا يمكن أن يقوم بدون ماكياج .

هناك مسرحيات عديدة لا شئ فيها سوى الماكياج ، والملابس لا شئ غير أصباغ

صارخة على الوجه مرسوم بعشوائية مقصودة . كل ذلك من أجل ابتزاز الضحك من الجمهور . فالمهم هو دغدغة عين الطفل ، ولو عن طريق ارتداء الملابس بالمقلوب ، ووضع الطراطير على الرأس ، وانتعال الأخذية العملاقة .
لقد كان المكياج فى المسرحية رصينا . فقد أعطى الحيوانات حقها . وأعطى الشخصيات ما تحتاجه بدون مبالغة .
وعن التمثيل . وماذا يمكن أن تقول :
الملاحظة الأولى :
هى أن بهذا العمل المسرحى طاقات فنية مهمة . فهناك اقتناع داخلى لدى الممثلين بما يفعلون . اقتناع بالمسرح – مسرح الطفل وبالمسرحية – سندريلا ، يترجم هذا الاقتناع الحرارة التى تودى بها المسرحية . تلك الحرارة التى تجلت بشكل واضح فى تلقائية التمثيل ، وعفويته ، وفى حيويته وصدقه .
لقد تألفت أسماء فى الأداء – سواء بين الممثلين الأطفال أو الممثلين الضيوف – فسندريلا " هدى حسين " كانت بحق سندريلا . فالممثلة هى الشخصية .
إنها هى فى كل شئ – فى الكليات والجزئيات – فى رقتها وطيبتها . وفى فقرها وغربتها وبراءتها وحسنها والامها واماالها . أما ثنائى الأختين – لئيمة وفهيمة – فقد تعاطف معه الأطفال الصغار ، مع أنه يمثل الجانب المضاد للبطلة سندريلا .
هذا الثنائى يشكله " سحر حسين " و " انتصار الشرّاح " . الأولى رفيعة والثانية بدينة . وهما بذلك على خلاف مادى جسدى مع بعضهما .
كما أنهما على خلاف نفسى سلوكى . فالثنائى يعتمد على المبالغة فى الأداء ، وعلى التعبير بالإيماءات والحركات الفاقعة . هذه الكاريكاتورية مطلوبة لذاتها لأنها تعطى للشر صورة مكبرة ومشوهة . أما الأم " أسمهان توفيق " فقد جسدت حيرتها بين ابنتها وغفلتهما ، وقبحها ، ونباهة سندريلا وجمالها . أما الأمير " حسين المنصور " فقد قدم لنا نموذجا للأمير / لالموديل . الأمير المعروف وقد قدمه بشكل واقعى . فى الوقت الذى كان عليه أن يقدمه بشكل فنتازى وذلك حتى يكون منسجما مع الجو العام للمسرحية . وما قيل عن الأمير ينطبق تماما على الوزير " حسن البدر " لأنه أيضا كان جادا فى أجواء مرحة وشفافة .
ثلاثى الحيوانات الصغيرة كان مرحا ، حيًا وراقصا . تخضع نحركاته لخطة كوريغرفية بديعة .
هذه إذن . هى مسرحية " سندريلا " مجهود جاد وطيب . يعكس اهتمام الإنسان

العربى فى الكويت بأجياله القادمة .
ويبقى أن الذين ساهموا فى إنجاز هذا العمل الفنى ، من قريب أو بعيد ، أكثر من أن تستوعبهم هذه الدراسة. إن المسرح عمل جماعى، جوانبه الخفية أكبر من جوانبه الظاهرة والعاملون فى الظل. لا يقلون خطورة عن العاملين فى الضوء، فتحية لكل التقنيين المسرحيين الذين يشتغلون فى صمت .

أ.د. عبدالكريم برشيد

السيد حافظ وكيمياء التجريب

أ.د. عبد الكريم برشيد

السيد حافظ، هو المسرحي الذي عاش زمنه المسرحي كاملا، والذي جمع في ذاته الكاتب والمخرج والمنظر والمبدع والإنسان والسياسي، واستطاع أن يخرج من دائرة القطيع، وأن يكون ذاته، وأن يؤسس رؤيته الجديدة والمتجددة للعالم، وأن يكون أحد الشهود على العصر، بكل متغيراته السياسية والعلمية والاجتماعية والفكرية، وأن يكون مقيما ومسافرا، وأن يكون مواطنا في مملكة المسرح، وأن يجد في هذا الوطن المسرحي كل القيم الجمالية التي ضيعتها الأوطان الواقعية.

هو كاتب مشاكس ومشاغب، يعيش فكره في كتابته الغريبة والمدهشة، وهو لا يكتب إلا حياته، وليست حياته - في حقيقتها - إلا اختزالا لحياة الإنسان في عموميتها، وشموليتها وكليتها، وفي ثوابتها ومتغيراتها، وفي جوهرها الصلب، وفي أعراضها المرنة والرخوة..

لقد كتبت عن هذا الإنسان المبدع منذ ثلاثين سنة، ومنذ ذلك التاريخ تغيرت أشياء كثيرة في العالم، كما تغيرت أشياء كثيرة في رؤيته الإبداعية، وفي كتابته المسرحية، لقد كتبت عن مسرحية (حكاية الفلاح عبد المطيع) وذلك عندما أخرجها سعدي يونس في بغداد، وقد عرفت المسرحية قبل أن أعرف المسرحي، واكتشفت فيها إحساسا حارا وملتهبا وصادقا وحقيقيا، وقرأت فيها كوميديا سوداء، وتمثلا رماديا للوجود، ورأيت أن رؤيته ليست سوداء تماما، وليست بيضاء خالصة، ولكنها رؤية مسرحية مركبة، رؤية تشبه غرابة اللحظة التاريخية، وتشبه عبثية الأيام والليالي المجنونة ..

واكتشفت أن هذا الكاتب هو كاتب تجريبي، وأنه يؤسس للممكن أكثر مما يستنسخ الكائن والموجود والمعروف والمألوف، وأنه من أهل الإبداع، وليس من أهل الاتباع، وأنه كاتب مسرحي غير مدرسي، وأنه بذلك بغير أستاذ، الشيء الذي سوف يجعل منه فيما بعد مدرسة إبداعية قائمة الذات؛ مدرسة لها منهجها في الكتابة، ولها بنيتها، ولها أدواتها، ولها لغتها المسرحية الخاصة، ولها منهجها العلمي والفكري والجمالي.

يبهرك في هذا المسرحي الاستثنائي قدرته العجيبة على أن يكون كاتبا، وأن يكون ناثرا في نفس الوقت، وأن يكون مخرجا، وأن يكون منتجا، وأن يكون ناشرا، وأن يكون مؤرخا للمسرح، وأن يكون باحثا ودارسا وأن يكون منظرا.

إنه الروائي الذي أسس مشروع رؤيا، وهو الذي كتب عن الفلاح البسيط عبد المطيع، وعن أبي ذر الغفاري، وهو الفارس الذي كتب عن (فرسان بني هلال)،

و(عنتر بن شداد) و(أبو زيد الهلالي)، وهو الطفل الذي كتب للأطفال أجمل المسرحيات: (أولاد جحا، سندريللا، قطر الندى، حب الرمان، الشاطر حسن، سندس وعلي بابا)

وهو في مسرحية (ظهور واختفاء أبي ذر الغفاري) في رؤيته الثانية يجعل الأحداث تدور في دولة وهمية هي (فردوس الشورى)، وهذه الدولة هي التي كانت سابقا تحمل اسم (الفردوس الأخضر) وأهم ما يميز هذه الدولة المتخيلة مسرحيا هو أنه (ليس لها موقع جغرافي على خريطة العالم، لأنها دولة تقع على حدود اللازمان واللامكان، بمعنى أنها معنوية تظهر في عصور التخلف والعجز، والقهر والهزيمة)[١]

والسيد حافظ، في كتابته المسرحية التجريبية، يمثل التلاقي بين كل المتناقضات المختلفة، فهو تجريبي من حيث شكلانيته المشهدية، وهو ملتزم فكريا وسياسيا في مضامينه الإبداعية، وهو طفل بروحه، وعالم بفكره، وهو مفكر وصانع ماهر، وهو شاعر وتقني.

وهو مصري جغرافيا، ولكنه كوني في رؤيته الإنسانية الشاملة، وهو ساخر لحد الجدية، وجاد لحد السخرية الموجعة، وهو واقعي الرؤية، ولكنه فنطازي في قراءته لهذا الواقع الملتبس والمنفلت والزئبقي، وأيضا، في تفكيكه له، وفي إعادة تركيبه بشكل جديد ومثير ومدهش، أي بشكل تحضر فيه الإثارة، ويؤثثه الإدهاش، وتقيم فيه الغرائبية.

وفي إبداع السيد حافظ، يتقاطع اليومي والتاريخي، والمحسوس والمتخيل، والحلمي والأسطوري، وتتحاور كل مكونات الكون، وتتفاعل كيميائيا كل عناصره المختلفة والمتنوعة، وهو مسرحي سبعيني، ينتمي أساسا إلى جيل النكسة، ولكنه لم يسجن نفسه في حقبة تاريخية معينة، ولا في جيل من الأجيال، ولا في خطاب مسرحي مقولب ومحدد الأبعاد..

فهو أساسا من مدينة تاريخية وكونية، لها علاقة حية بالتاريخ وبالجغرافيا وبالإنسان، أي من مدينة الإسكندرية، المفتوحة فكريا وحضاريا على كل العالم، وعلى كل الحضارات المختلفة، والمفتوحة جغرافيا، على حوض البحر الأبيض المتوسط، والمفتوحة كذلك، على كل الأجناس البشرية، وعلى كل الإثنيات وعلى

---

(١) السيد حافظ ـ مطلوب حيا ـ العالية والأمير العاشق، مركز الحضارة العربية ـ رؤيا ـ القاهرة ـ ٢٠٠٣ ـ ص ١١ ـ

كل اللغات، وهذا ما يفسر رؤيته الكونية الواسعة والمفتوحة والمتسامحة، وهو ما يفسر أيضا، أن تكون الإسكندرية موطنا للسفر والرحيل، وليس موطنا للإقامة الثابتة والجامدة.

ومن الإسكندرية، رحل هذا المبدع الإنسان إلى دولة الكويت، ومنها عاد بعد ذلك إلى الإسكندرية، ثم رحل إلى القاهرة، وبلا شك، فقد كانت رحلاته الذهنية والنفسية والفكرية والروحية أهم وأخطر من كل رحلاته داخل المكان والزمان، ويظهر أنه لا يعترف بالمكان الجامد والثابت، ولا بالأسماء القاموسية المحنطة، ولهذا فإنه لا يكف عن تأسيس أسماء أخرى جديدة، وذلك لدول خيالية، ولمدن أخرى ممكنة الوجود في الأذهان، وفي الفضاءات المسرحية التجريبية، ولمواقع جغرافية مثل (الأودية الزرقاء) ومن البلدان التي أسسها نجد بلاد اللامعنى، وذلك في مسرحيته التجريبية التي تحمل اسم (كبرياء التفاهة في بلاد اللا معنى)، وفي قاموس الدول، نجد دولة أخرى تحمل اسم (فردوس الشورى) وعن هذه الدولة المتخيلة يقول السيد حافظ في مسرحيته (ظهور واختفاء أبي ذر الغفاري) في كتابتها الثانية، بأن هذه الدولة (ليس لها موقع على خريطة العالم)..

وعن هذا المبدع الاستثنائي تقول حليمة حقوني (إن السيد حافظ ينتقل من المعلوم إلى اللامعلوم، ومن الجزء إلى الكل، معبرا عن قضايا تهم السواد الأعظم من الناس، ولم يكن ذلك ليتأتى لولا أنه يحب الناس ويؤمن بهم وبقدراتهم الكامنة، ولذلك نراه يتمرد على سكوتهم وخمولهم إزاء المواقف الحياتية لإيمانه وثقته بأنهم يملكون القدرة على الحركة والفعل)[(١)]

الإيمان بالإنسان إذن، هو ما يحرك هذا المبدع، والإيمان بضرورة التغيير، في عالم لا يمكن أن يقبل بأي شيء غير التغيير، والإيمان بأن الإنسان كائن محرك ومتحرك، ومغير ومتغير، وذلك في وجود لا يعترف إلا بالتغير، وهذا ما جعله مناضلا حيويا ضد الجمود والثبات، وضد النمطية، وضد النمذجة في الحياة وفي الإبداع، وضد غريزة القطيع، وضد التكرار، وضد الاجترار، وضد التقوقع والانغلاق، وضد الغربة والمنفى.

ولأنه يبحث عن المدينة الفاضلة، فقد وجد نفسه ـ وبالضرورة ـ يبحث عن الإنسان الفاضل، وقد تكون هذه الرؤية حالمة ورومانسية وغير واقعية، ولكنها رؤية إبداعية بكل تأكيد، والإنسان يهفو إلى الأجمل والأكمل وإلى الأعلى دائما، مع

---

(١) نفس المرجع السابق ـ الغلاف الأخير.

أنه يعرف أن النظر إلى الأعلى يتعب، وهل حياة المبدعين الكبار إلا سلسلة كبيرة من المتاعب؟ وهل يكون سيزيف إلا ذلك الذي أتعبه الوصول إلى قمة الجبل؟

وهو يبدأ مسرحية (المنشار) بتصدير مأخوذ عن عبد الله النديم، وتقول كلمته (لكي تتقدم الأفكار وتتحسن الأحوال لابد من التجربة للكشف عن المواهب القادرة)[1]

التجربة أولا، وفعل التجريب ثانيا، وهل المبدع إلا حياة فيها كل شيء؟ وهل هو إلا مسار عمري تتداخل فيه المراحل والمحطات، وتتقاطع فيه المشاهدات والشهادات والحالات والمقامات؟.. وهل يكون الإبداع الحق إلا تجربة إنسانية حقيقية وصادقة؟

يقول حامد في مسرحية: (الخادمة والعجوز)

(نص عمري قضيته في شرب الشاي والدخان والنساء والشعر والبحر والصيد والجري وراء.. اللاشيء.. الفراغ.. أنا كنت شاعرا.. وكنت بحاراً وكنت صياداً وكنت دون جوان.. في كل مينا كانت لي صديقة أو زوجة)[2]

فمن هو المتكلم في هذا الكلام؟ هل هو شخص الكاتب، أم هي الشخصية الدرامية المتكلم لها وعنها؟ وهل هناك فرق، بين عالم الكاتب، كما يحياه بين الناس، وبين عالم الشخصيات؟.. إن الأصل في هذه الشخصيات أنها غير ورقية، فهي حياة وحيوية، وهي وجود حقيقي، وهي حالات إنسانية متدفقة، وهي مواقف صادقة، وهي شبكة علاقات متداخلة، وهي صور مقتطعة من نسيج الواقع اليومي، ومنتزعة من نسيج الواقع التاريخي، ومقتبسة من نسيج الواقع الحلمي والأسطوري للإنسان.

إن السيد حافظ، قبل أن يكون مبدع مسرحياته، فهو- قبل كل شيء - مبدع حياته، ولعل أكبر وأخطر كل إبداعاته على الإطلاق، هي حياته، أو هي مسيرته العمرية الحافلة بالصدق والحركية والحيوية وبالطاقة الإبداعية المتجددة، وتعبر هذه الحياة عن نفسها، من خلال إهداءاته التي تتصدر أعماله المسرحية، وهي تكشف عن طبيعة الوفاء فيه وتكشف عن الاعتراف بالفضل لأهل الفضل، وفي بداية مسرحية (امرأتان) يمكن أن نقرأ ما يلي:

(عندما عرضت مسرحية امرأتان على مسرح قاعة المسرح القومي لم أتوقع لها

---

(١) السيد حافظ - الخادمة والعجوز ومسرحيات اخرى - مركز الحضارة العربية ورؤيا – القاهرة - ٢٠٠٤ - ص ١١٦

(٢) المرجع السابق نفسه - ص ٩.

هذا النجاح).. وهو يهدي هذا النجاح المستحق إلى (الدكتورة هدى وصفي التي وقفت مع هذه المسرحية. وإلى روح الكاتب أمير سلامة الذي ساهم في إنتاجها وكان مشرفا على الفرقة المركزية بالثقافة الجماهيرية)[١]

ولا أظن أن أحدا من الكتاب المسرحيين العرب، قد كتب بنفس القوة التي كتب بها السيد حافظ، ولا بنفس العنف، ولا بنفس الشجاعة والجرأة، ولا بنفس الغزارة والتنوع، فهو يفيض كلاما، ويفيض كتابة، ويفيض مسرحا، ويفيض مواقف، ويفيض إحساسا، ويفيض تصورات غريبة وعجيبة ومدهشة، ويفيض صدقا وشفافية، ويفيض حرية وحيوية، ويفيض عشقا للجمال، سواء في بعده المطلق أو في أبعاده النسبية، وسواء أيضا في روحه المؤسسة، أو في تجلياته، أوفي مظاهره المتعددة والمتنوعة؛ فهو كاتب ملتزم، ولكن في غير تحجر ولا تقوقع، وفي غير انحياز إلى اللغة الخشبية، وإلى المواقف التهويلية والعدمية، وهو واقعي، من غير أن يكون منفصلا عن ذاكرته الجماعية، ومن غير أن يكون منفصلا عن الوجدان الشعبي العام، ومن غير أن يكون منفصلا عن التاريخ الإنساني الشامل والكلي، ومن غير أن يكون منفصلا عن الأجواء الحلمية والكابوسية والأسطورية.

يسجل له النقد المسرحي العربي ريادته في مجال التجريب، ذلك أنه كان مارس فعل التجريب، كتابة وإخراجا (حتى قبل أن يطرح المصطلح للتداول، وحتى قبل أن يتفلسف المنظرون حول إشكالية المصطلح في أواخر الثمانينات)[٢]

ولعل أهم ما يميز تجربته، سواء في حياته اليومية، أو في إبداعه الأدبي والفني، الخاصيات الأساسية والحيوية التالية: الصدق، والحرارة، والمعرفة، والحس الجمالي المرهف، والتنوع، والتعدد، والتجريب، والتجديد، والعنف الحيوي، والشفافية، والحرية، والسؤال، والبحث عن المعنى، والإحساس بالغربة وبالقهر، والشاعرية، والشمولية التي تتمثل في وحدة الفنون في تجربته الإبداعية، فهو شاعر وناثر، وهو رسام وسينمائي، وهو ساحر وعراف، وهو صحفي ومؤرخ، وهو عالم وبهلواني، كما تتميز هذه التجربة بكل سمات الطفولة وملامحها، وبكل شغبها وعنفها البريء والنبيل، وقد ناضل دائما، من أجل أن يحتفظ داخله بروح

---

(١) السيد حافظ ـ امرأتان ـ العربي للنشر والتوزيع ورؤيا ـ القاهرة ٢٠٠٣ ـ ص٥
(٢) د. أحمد العشري ــ بين التجريب والالتزام وهموم الإنسان ــ من كتاب (إمرأتان) م س ـ ص ١٢٥.

الطفولة، وأن يظل هذا العالم محافظا على هذه الروح، والتي هي بالأساس روح الكون وروح الوجود، وأن يكون لذلك انعكاس في مسرحه وفي مواقفه وفي حياته اليومية، وهو يؤكد على أن الأصل هو الجمال، وأن هذا القبح الذي نراه، سواء في الناس أو في الأشياء، هو شيء عارض وطارئ، وأنه مرض مثل كل الأمراض، وأنه قابل للشفاء، وهذا ما يجعل مسرحه رحلة ملحمية باتجاه المدينة الفاضلة، وباتجاه الإنسان الكامل، وباتجاه اللحظة العيدية الحقيقية، ولقد اشتغل بالمسرح ـ وفي المسرح ـ وكان ذلك (بحثا عن كلمة ومعنى وشكل غير تقليدي)[١]

أكثر التجريبيين اليوم، لا يهتمون إلا بالشكل وحده، الشيء الذي يجعل هذا الشكل فارغا من أي مضمون ومن أي معنى، ومن أية رسالة، وبهذا يكون الشكل مجرد زخرفة، ويكون مطلوبا لذاته، وتكون كل مفرداته أو جلها مجرد محسنات شكلية ولونية وضوئية خارجية، ومجرد شرود ذهني ونفسي، ومجرد هروب من السؤال الوجودي والفكري والاجتماعي والسياسي، وتكون استقالة من المعنى، وتكون مجرد رحيل إلى بلاد اللامعنى، وما هكذا يرى السيد حافظ الفن ودوره، وما هكذا يحيا التجريب، ويمارسه، ويحترق بلهيب أسئلته، وبلهيب غرابته، وبجمر عوالمه الزاخرة بالمعاني الوحشية، وبالمعاني الجديدة دائما وأبدا ..

أ.د. عبدالكريم برشيد

---

(١) نفس المرجع..

مسرح السيد حافظ
بين التجريب والتأسيس
بقلم الكاتب والمخرج المغربى الكبير
أ.د. عبد الكريم برشيد

مدخل للتساؤل...

الكاتب فى المسرح ودوره؟ هل يحاكى العالم - كما هو العالم - أم يعيد خلقه وإنشاءه من جديد؟

شئ مؤكد أن الوجود ليس كما ساكناً وثابتاً، وإنما هو التغيير؟ هل يحاكى المخلوقات أم مبدأ الخلق؟ هل يستنسخ الزمن والمكان والناس والعلاقات والمؤسسات - كما هى أم يعيد خلقها من جديد؟

نعرف أن العالم - كموضوع فى المسرح - شئ لا وجود له إلا من خلال ذات المبدع. نحن دائماً أمام موقف ما، موقف المبدع بالضرورة. هذا الموقف يتولد عن رؤية غير محايدة بالتأكيد تجديد الأدوات التعبيرية، وبذلك يولد المسرح التجريبى ولادة شرعية لأنه يأتى موصولاً بالرؤية وموضوعها وأدواتها، إن التجريب - كتعبير فنى فكرى - هو بالأساس محاكاة للتغير الواقعى - اجتماعاً ونفسياً وسياسياً وفكرياً، ومن هنا يكون للتجريب الغربى معنى، لأنه ثورة تسير بمحاذاة ثورات أخرى، ثورات يمكن حصرها فى الثورة السياسة والصناعية والدينية والفكرية. أما بالنسبة للمسرح العربى فماذا يمكن أن نقول عنه؟ هل نقول بأن التجديد حاصل فى المجتمع والفكر والساسة، وبالتالى يمكن أن يكون له امتداده الطبيعى إلى المسرح والى سائر الآداب والفنون الأخرى، هذا هو السؤال الذى سنحاول الإجابة عنه، وذلك من خلال دراسة مسرح السيد حافظ، وهو مسرح تجريبى بالأساس.

- التجريب بين تجديد العالم وتجديد الرؤية والتعبير :

إن الحديث عن التجريب فى المسرح العربى يمكن أن يؤدى بنا إلى الحقيقة التالية، وهى أن التجريب الفنى والفكرى بابه موصود لأنه حوار غير موصول بين المبدع والواقع. إنه رؤية مغايرة وأدوات وأدوات فنية جديدة لواقع لا يريد أن يكون جديداً أو مغايراً. فعلى مستوى الخلق الفنى سنجد أن التجريب ينسى أو يتناسى الجمهور - بكل ما يحمله هذا الجمهور من ترسبات الماضى واحباطات الحاضر - ومن هنا، يبقى الإبداع، رغم التجديد -تأليفاً وإخراجاً وتمثيلاً وتقنيات - ولكن الجانب الآخر فى الحوار، هل تجددت رؤيته؟ هل تغيرت أدواته ومفاهيمه للحياة والمسرح؟ من هنا تجدنا مضطرين لن نرسم بعض التساؤلات/ بالمفاتيح وذلك حتى ندخل المجال الحقيقى للتجريب.

١- هل يمكن للتواصل أن يكون حقيقياً بين إبداع تجريبى متقدم وجمهور مسرحى متخلف؟
٢- كيف نسعى إلى خلق خطابات فكرية وفنية مغايرة ثم تعمل على إيصالها إلى الآخر، فى الوقت الذى لا وجود فيه لهذا الآخر المغاير، إن الكتابة الجديدة تتطلب بالضرورة قراءة جديدة.
٣- التجريب بالأساس ضرورة، فالواقع عندما يزداد تركيباً وتعقيداً فإنه يصبح فى حاجة إلى أدوات مركبة ومعقدة أيضاً، وذلك حتى يستوعب التقنية الموضوع والمضمون معاً، وتكون أقرب إلى التعقيد الذهنى والنفسى للجمهور. فهل وصل الواقع العربى إلى مرحلة دقيقة مركبة ومعقدة حتى نبحث له عن لغات نية وتقنية تكون أكثر تعقيداً وأكثر دقة؟
٤- الإبداع الحقيقى يقف دائماً فى مواجهة السلطة، هذه السلطة التى لها أكثر من وجه وأكثر من قناع، وإن أخطر سلطتين يواجهها الإبداع العربى هما سلطة الدولة وسلطة الجمهور، فالدولة تفرض مغازاتها والدوران فى أفلاكها، أما السلطة الثانية فتعبر عن ذاتها مسرحياً من خلال الشباك الغاشم الذى يرضى عن العادى والمبتذل والمفهوم والساقط ويعادى الجديد والحقيقى والغريب والموحى.

إن الإبداع فى المجتمع العربى مطالب بأن يكون تابعاً للسلطة.. فى جميع تجلياتها - عوض أن يكون سابقاً لها، أى أن يكون ساكناً ثابتاً متخلفاً معادياً للتجريب وللاجتهاد، قانعاً باجترار المفاهيم القديمة.

إن الإبداع الحق يقوم أساساً على الحرية، حرية المبدع فى الخلق. وحرية الجمهور فى التجمع والتجمهر والفهم. وهذا ما ليس له وجود مع وجود السلطة فى تجلياتها المستبدة والمتسلطة.

يقول أبوللينر عن الكاتب المسرحى :

(من العدل أن يجعل الجموع والأشياء الجامدة تتكلم إذا راق له.
وأن يغفل الزمان
وكذا المكان
إن عالمه هو مسرحيته
وفى داخلها هو الإله الخلق
الذى يرتب كما يشاء

الأصوات والإيماءات والحركات والكتل والألوان).

وهذا ما سنجده فى مسرح السيد حافظ، هذا المسرح الذى هو عالم آخر، له أزمانه المغايرة وأشخاصه وطقسه والذى هو عالم سحرى يختلط فيه الواقعى بالحلمى والتاريخى بالاسطورى والمحسوس بالمجرد والمشخص بالمعنوى. هذا العالم له بنية الخاصة، سواء فى التركيب الذهنى والنفسى للشخصيات أو فى اللغة والحدث والمواقف، وهذا ما سوف نراه فى هذه الدراسة..

- السيد حافظ : لسان حال النكسة..

من يكون السيد حافظ؟ من هنا أبدأ؟

إنه مؤلف ومخرج مصرى من جيل النكسة، أى من جيل العنف والغضب والشهور بالإحباط، ومن هنا كان القلق ميزته الأساسية فى الكتابة.

و هو قلق وجودى واجتماعى معاً، لأنه يتردد بين رفض الشرط الإنسانى ككل ورفض الواقع المصرى، وهو واقع تاريخى ساقته عوامل عديدة ذاتية وموضوعية - إلى عنق الزجاجة، وبذلك كانت النكسة. يقدمه لنا (محمد يوسف) كالتالى.

(ينتمى السيد حافظ إلى رعيل من جيلنا، شارك فى المظاهرات الطلابية التى انفجرت فى مدينة الإسكندرية عام ١٩٦٨ أى بعد مرور عام الهزيمة الفاجعة فى عام ١٩٧٦. وكان واحداً من هؤلاء المتظاهرين الذين خرجوا يتحدون الحكومة والنظام، ويطالبون بمحاكمة الجنرالات والضباط الكبار الذين انشغلوا بالكرة والأندية الرياضية عن الاستعداد العسكرى).

هذا الغضب على الواقع التاريخى - بكل مظاهره ومكوناته المختلفة - ولكنه يمتد ليصل إلى الكتابة عند السيد حافظ، هذه الكتابة التى تكفر بالقوالب البالية فتحطم كل شئ، اللغة والشخصيات والحوار وكل المفاهيم العتيقة، فالتجريب لديه ضرورة، لأنه متولد عن حاجة داخلية للتغيير، تغيير الرؤية وموضوع الرؤية وأدوات الرؤية، وذلك من أجل ايجاد فن جديد لعالم جديد، عالم يقفز على قبح الحاضر المحمل بالهزيمة والمرسوم بكل عوامل النكسة.

يقول السيد حافظ فى استجواب صحفى (جيلنا من الكتاب الذى لم يظهر إلى الآن.. جيل رائع ملئ بأشياء خفية مضيئة مكتوب عليها ممنوع الاقتراب من هيئة المسرح والثقافة الجماهيرية مرتع للفوارغ من كل شئ فى الأقلام) هذا الغضب ناتج من إحساس باطنى بالغبن. فالمؤلف - من جهة - لا ينتمى لجيل الستينات - الذى كانت هيئة المسرح والثقافة الجماهيرية مفتوحة فى وجهه. ثم إنه - من جهة

أخرى - ينتمى جغرافياً إلى مدينة الإسكندرية، هذا الانتماء الذى يعنى إبعاده عن المركز، أى القاهرة، التى هى السلطة الوحيدة والكلية، إنها الكل، وخارجها لا وجود إلا للفراغ. ومن هنا جاءت ثورته على الاستبداد السياسى موازية لثورته وغضبه على الاستبداد الجغرافى. ففى مسرحية (حدث كما حدث ولكن لم يحدث أى حدث) نقرأ هذا الإهداء :

(إلى جيلنا الرائع فى غلاف التكوين.. إلى أدباء الأقاليم)

إنه الحصار إذن حصار جيل كتبت عليه الهزيمة وفرض عليه أن يتحمل وحده تبعاتها، وهو أيضاً حصار أقاليم ليس لها من ذهب سوى أنها تقع خارج القاهرة. أى بعيداً عن مصدر السلطة السياسية والثقافية والفنية..) يقول إبراهيم عبد المجيد عن المؤلف :

(وهو يعيش بالإسكندرية بعيداً عن القاهرة. والبعد عن القاهرة كثيراً ما يكون غنيمة ولكنه فى مجتمعنا - وخاصة فى مجال الأدب - مصيبة. فالكتاب والفنانون جميعاً مدعوون لهجرة الأقاليم والمدن من أجل هذا المرض الخطير المسمى "بالمركزية" مركزية مادية وروحية أيضاً) وبهذا كان لتمرد السيد حافظ أبعاداً متعددة، فهو تمرد على السلطة وعلى تمركزها فى مدينة واحدة، وفى شخص واحد، وفى جمهور واحد له بُعد نفسى وذهنى وذوقى واحد، لأجل هذا كان دخوله المسرح التجريبى دخولاً شرعياً، لنه دخول يهدف إلى تحطيم أوثان وهدم الوثنية، هذه الوثنية الملائكية التى تتجلى فى عبادة المدينة / الصنم والشخص الوثن. إن التجريب مرادف التغيير، فهو يظهر دائماً فى المراحل الانتقالية. ففى فرنسا ظهر مسرح العبث بعد الحرب العالمية الثانية، جاء كفراً بكل القيم فى العلم والتقدم والتفاهم والتعايش، أما فى العالم العربى فقد جاء التجريب مباشرة بعد النكسة، نكسة العرب فى ١٩٦٧، جاء فى الزمن الصعب ارتجالاً لواقع مغاير وفكر مغاير وفن مغاير، جاء كفراً بعد إيمان، لحد السذاجة وتمرداً بعد خنوع، وحركة بعد سكون، وبحثاً بعد انتظار وصراخاً حاداً بعد صمت طويل لقد كتب السيد حافظ مسرحيات لا تمت للمسرح فى شئ، وصور واقعاً عربياً متعدد الأبعاد والزوايا. فبدأ هذا الواقع غريباً، وبدت مسرحياته أكثر غربة. فالشخصيات قد تكون رموزاً وقد تكون أصواتاً وقد تكون حيوانات بشرية. وتبدأ الغرابة لديه فى أسماء مسرحياته:

١ - حدث كما حدث ولكن لم يحدث أى حدث.

٢ - الطبول الخرساء فى الأدوية الزرقاء.

٣- قرية المفروض فى مدينة الرفض ترفض رفض الأشياء.
٤- الحانة الشاحبة تنتظر الطفل العجوز الغاضب.
٥- هم كما هم ولكن ليس هم الزعاليك.
٦- كبرياء التفاهة فى بلاد اللا معنى.
٧- ست رجال فى معتقل - ب شمال حيفا.
٨- حكاية مدينة الزعفران
٩- حبيبتى أميرة السينما.

هذه الأسماء هل لها معنى؟ أكيد لها معنى، ولكن يبقى بعد هذا، هل يصل إلى القارئ المتفرج هذا المعنى؟ مرة أخرى نتساءل. أى قارئ وأى متفرج نعنى؟ شئ مؤكد إنهما الكتابة الغاضبة الرافضة تتجه أساساً إلى جيل غاضب رافض. وإن تفجير الكتابة التقليدية جزء من تفجير هذا العالم، وذلك لإعادة بنائه بصيغة أخرى مغايرة.

فلو تأملنا جيداً أسماء مسرحياته فماذا سنجد؟ سنجد أنها تتركب من المفردات التالية : الكبرياء - التفاهة - اللامعنى - الخرساء - الرفض - الشاحبة - تنتظر - الطفل العجوز - الغاضب معتقل - هذه الكلمات القليلة تختصر كل رؤية المؤلف للعالم، وهى رؤية مأساوية، كما تختصر شعوره القائم على الغضب وعلى رفض التفاهة واللامعنى من اجل تجاوز الانتظار والشيخوخة والعجز والاعتقال. يقول على شلش عن المؤلف :

(إنه شاب جرئ جداً، وطموح جداً، حطم بطموحه وجرأته قواعد المسرح من أرسطو إلى بريخت).

عن الطليعة فى منظورها العربى..

أعمال السيد حافظ المسرحية تحدق فى الناس والأشياء بعينين : العين الأولى عربية، وهى مفتوحة على الـ "نحن" وعلى "الآن" والـ "هنا" أما الثانية فهى عين غربية مفتوحة على المسرح الأوروبى كتجارب جريئة وجديدة ومدهشة. هذا الازدواج فى الرؤية والتعبير عنها هو ما حرر مسرحه من التبعية للمسرح التجريبى الغربى. إنه لم يسقط فى اللا معقول لأنه أكتفى بمحاورة الشكل العبثى من غير أن يغوص فى مضمونه الفكرى، وهو مضمون وجودى محض، مضمون قائم على نظرة عدسية ترتكز على النفى، نفى المعنى ونفى الحوار واللقاء ووحدة الهوية وإمكانية أن يحدث شئ جديد له معنى، فلا شئ إلا الخواء، ولا وجود إلا

لشخصيات بلا عمق ولا ملامح، شخصيات خاوية تقول أى كلام وتتصرف أى تصرف، لا تختلف عن غيرها ولا يختلف غيرها عنها. هذا المسرح العبثى ليس هو مسرح السيد حافظ بالتأكيد، لأنه - حتى فى هلوساته المحمومة وتحليقاته - فهو لا يفقد الصلة بالأرض التى يقف عليها، ولا ينسى المكان والزمان والناس والقضايا. إنه يبتعد - شكلياً - ليقترب مضمونياً. فقد نجد أن مسرحياته بعيدة عن جزيئات الواقع، ولكنها قريبة من روح هذا الواقع. قريبة من لحد الانصهار فيه.

عندما نقرأ - كتبه الأولى نجد أن السيد حافظ عضو سابق فى جماعة المسرح الطليعى، الشئ الذى يجعلنا نتوقف قليلاً لنتساءل : الطليعة - كمصطلح فنى - ماذا تعنى؟ يقول بيرناردورت (كل طليعة هى أولاً انقطاع عن باقى الجيش، وهى كذلك رفض للنظام والسلوم المشترك). فالأساس هو الانقطاع، الانقطاع عن الماضى والحاضر وعن كل المكونات التى صنعت هذا الحاضر بكل سلبياته المختلفة. الانقطاع عن شروط الهزيمة، وهى شروط لها وجود فى الإنسان وفى الرؤية المتخلفة للوجود وفى الفكر والمؤسسات والعلاقات والسلوك وفى اللغة والفنون والآداب والأخلاق.. ويبقى أن نتساءل عن الطليعة، هل هناك فرق بين مفهومها - فى الغرب ومفهومها لدى السيد حافظ وجماعته؟ أكيد هناك أكثر من فرق لأن الانهزام العربى هو انهزام عسكرى سياسى حضارى تاريخى اجتماعى، انهزام يمكن تفسيره وتعليله لأنه نتيجة حتمية لشروط موضوعية، أما الانهزام الغربى فهو انهزام وجودى ميتافيزيقى، انهزام الإنسان أمام صمت الكون وانغلاقه وعبثه، ومن هنا فلا مجال للتفسير والتغيير، فلا شئ حقيقى إلا العبث والخواء والعدم، هذا العبث الذى اتخذه الإنسان الغربى (موقفاً وجدانياً من الحياة. قبل أن يكون موقفاً فكرياً من الوجود) هذا العبث - فى بعديه الوجدانى والفكرى - هل نجد له صدى فى مسرح السيد حافظ، هناك إشارة إلى العبث جاءت فى مسرحيته (الطبول الخرساء فى الأودية الزرقاء) ولكن ذلك لا يكفى، لأن المضمون لا يعرف أن العبث ليس مذهباً حديثاً، وأن أوديب قمة العبث وأن الأساطير والتراث تأكيداً والتغريب فى عدة وجوه ومراحل) هذا إقرار بأن العبث قديم جداً، وأن له جذوره فى الماضى البعيد وامتداد فى الحاضر وما بعده، ويبقى أن العبث - كإحساس باطنى أو كمفهوم أخلاقى - شئ والعبث كمذهب فكرى متكامل شئ أخر ويبقى أيضاً أن العبث الغربى هو نوع من الترف الفكرى والحضارى، إنه القفز على القضايا الاجتماعية والسياسية لمعانقة القضايا الميتافيزيقية المجردة، إنه تساؤلات ما ورائية تتخطى

الخبز والكرامة والعمل والحرية والعدالة الاجتماعية والاعتقال والاستغلال والاضطهاد والقهر النفسى والجسدى والغربة والمنفى والتمرد للبحث عن معنى الوجود.

عبثية السيد حافظ يمكن ردها إلى أصولها الحقيقية لأنها مرتبطة بالوضع الاجتماعى المحدد، مكانياً وزمانياً وليس مطلقة، إنها الكشف عن اللامنطق واللامعقول فى المجتمع، أى فى العلاقات والمؤسسات وبهذا كان تمرده ثورياً، لأنه كفعل ـ يمكن أن يثمر التغيير يغير الإنسان / المدينة / الدولة / الأمة..

عن البطل المسرحى والأقنعة :

عندما نسأل، عن أى شئ يبحث أبطال السيد حافظ فإن الجواب يأتينا كالتالى، إنهم يبحثون عن الممكن وليس عن المحال،يبحثون عن مدينة يغيب فيها (ممارسة القهر على المواطن. وطمس كيانه ومسخه بتمريره على أجهزة القهر والعجز والتخلف)

وإذ كان هؤلاء الأبطال يقفون بين حدى الإيجاب والسلب فإننا نجد على رأسهم شخصية أبى ذر الغفارى، ذلك (الصحابى الجليل الممسك بسيف الحق القابض على الجمر) إنه رمز التمرد عنده، وهو تمرد اجتماعى سياسى يقرن الفعل النظرى بالفعل العملى ويزاوج بين كلمة الحق والسيف الذى يحمى الحق وينصره، هذا البطل الملتحم بالناس وبقضاياهم اليومية يعيش النفى والغربة، وذلك شئ طبيعى ما دام لحمه يحمل فكراً مغايراً وأخلاقاً مغايرة وتصورات حقيقية للعلاقة بين المواطن والمواطن، وبين الرعية والراعى. ولأنه يرفض الواقع المزيف فقد كتب عليه أن يعيش غربته النفسية والاجتماعية والفكرية.

- (وتموت غريباً فى أرض الله الواسعة
وتموت غريباً بين خلق الله الجائعة
وتموت بعيداً ولم تحســم القضايا
بين أغنياء البلاد والفقراء العرايا)

تتكرر كلمة الموت ثلاث مرات، وتتكرر (غريباً) مرتين وتبقى الكلمات الأخرى هى أرض الله الواسعة وخلق الله الجائعة والفقراء العرايا وأغنياء البلاد مما يؤكد ـ نية التمرد لديه، وذلك لنه فى حقيقته تمرد على التفاوت الطبقى الفاحش.

(وبين قصور السلاطين والأمراء بيوت الفقراء. بلا طعام ،والموائد تمتد فى حدائق القصور الغناء. بأطيب الطعام وأنت هنا.. تشرب رملاًوتأكل رملاً هنا..)

كما أنه تمرد على السلطة القائمة على القمع وعلى التجسس على أنفاس الناس.

(بين كل رجل ورجل رجل من الشرطة السرية وبين صوتك وصوت الناس التضليل والضلال المبين)

وإذا كان اللا معقول يؤكدون على غياب المعنى فى الوجود فإن السيد حافظ يشير إلى وجود المعنى ووجود الحق والحقيقة، ولكن هناك من لا يريدهما فيعمد إلى التضليل والتجهيل حتى يغيب الوعى ويسود الجهل وتبقى الدنيا كما هى الدنيا ساكنة من غير تقدم، وجامدة من غير تغير ولا تحول. هذا هو القناع الأول للبطل فى مسرح السيد حافظ، أما القناع الثانى فيمثله (سيزيف) وسيزيف والواقع هو رمز العبث الوجودى، إنه لا يحقق هدفاً معيناً ولا يصل عند حد ما. هذا البطل العبثى يتسرب إلى مسرح السيد حافظ فنجده فى المسرحية التى تحمل اسم (سيزيف القرن العشرين) ونتساءل. لماذا سيزيف بالذات؟ ولعل السؤال الأكثر أهمية هو كيف قرأ - المؤلف الجديد الأسطورة القديمة؟ هل استنسخها - كما هى أم أنه أعاد كتابتها من جديد؟ لا شك أن السيد حافظ لم يقدر التملص التام من جاذبية الفكر الأدبى الغربى، خصوصاً وأنه كان يعيش مرحلته الإبداعية الأولى. ومع ذلك يمكن أن نقول بأن سيزيف الجديد جاء وهو يحمل على ظهره هموم الإنسان العربى. فهو لا يعانى من أزمة وجودية تتحدد فى حضور السؤال وغياب الجواب وفى البحث عن معنى للوجود وغياب هذا المعنى. سيزيف عند السيد حافظ يزاوج بينا لهمين الوجودى والميتافيزيقى والهم الاجتماعى المادى حيث نتلمس (مقالب السلطة والبيروقراطية) أن التمرد على العبث الوجودى هو فى جوهره عبث لأنه (ثورة) على اللا متغير، إنه العبث الذى يواجه العبث فلا يثمر شيئاً غير العبث. أما مسرحية السيد حافظ فتختفى (بالإنسان المتمرد على المواصفات الاجتماعية والحضارية) أى أنها تتجاوز المطلق إلى ما هو نسبى، وتركز على الاجتماعى المحسوس عوض أن تغوص فى الميتافيزيقا وفى المجردات الذهنية.

أما القناع الثالث للبطل فهو الذى يمثله الفلاح عبد المطيع، وهو رجل بسيط، يعانى الفقر والتسلط مطالبه محدودة ومتواضعة، ولكنه مع ذاك يجد نفسه محاصراً بين سلطتين ظالمتين، سلطة الزوجة فى البيت وسلطة الحكم خارج البيت. وهو بينهما يعانى الكبت الاجتماعى والسياسى. يفرح من غير فرح ويحزن من غير حزن، ويتزوج من غير حب ويفعل من غير اقتناع. إنه يعيش داخل آلة جهنمية تسمى المجتمع، وهذا المجتمع قائم على اللامنطق. فلا شئ فيه معقول، ولا شئ له ما يبرره. وهو مطالب بأن يسمع أوامر الحكم وان يطبقها حرفياً. من غير أن يسأل عن معناها ومعزاها. حسبه أن يطيع فى البيت وخارج البيت، حتى يكون أهلاً

للاسم الذى يحمله، عبد المطيع. هذا البطل هو الحلقة الثالثة فى مسرح السيد حافظ، وهو شخصية واقعية حقيقية بسيطة. وهو يختلف بالتأكيد عن (سيزيف) المتمرد الوجود وعن أبى ذر الغفارى - الثائر الطوباوى.

ملامح الكتابة / الضد عند السيد حافظ :

إن الكتابة الدرامية لدى السيد حافظ تتمرد على كل الأصول التقليدية. إنها الكتابة / الضد التى تقف داخل وخارج الفن المسرحى. فهى كتابة تؤمن بالمسرح - كمظاهرة شعبية وإبداع فنى وفكرى - ولكنها تكفر بقواعده البالية، وهى قواعد مستهلكة وقوانين جائرة ومستبدة. وماذا يمكن أن يكون موقف كاتب مل الاستبداد سوى أن يرفض كل القيود - داخل وخارج الفن المسرحى؟ وكذلك كان. فـ (عندما نشر مسرحيته الأولى عام ١٩٧٠ "كبرياء التفاهة فى بلاد اللا معنى" أثارت أثناء مناقشتها فى جمعية الأدباء بالقاهرة جدلاً لا حد لغلوائه وعدم تعقله.. أطلق البعض يرجمها بدون هواده وبغير رحمة. لأن هذا البعض صدمته غرابتها لما هو مألوف لديه) هذا الهدم هو فى جوهره هدم للصيغة الغربية للمسرح، هذه الصيغة التى تريد أن تكون المسرح كله فى كل مكان وزمان وعند كل الشعوب، ولكن أهذا ممكن؟ أهو ضرورى أن يكتب كاتب عربى من مصر - يعيش فى النص الثانى من القرن العشرين - أن يكتب كما كتب موليير وراسين (كورناى) فى القرن السابع عشر؟ إن إحساس الكاتب بأنه يحمل مضامين مغايره ألزمه بأن يبحث لها عن أشكال مسرحية مغايره. وفى انتظار أن يعثر عليها فلابد أن يبدأ من حيث يجب البدء، أى من هدم المسرح فى شكله التقليدى، وذلك ما فعل. قد يكون هذا الهدم فوضوياً فى البداية لأنه لم يعطى البديل الفكرى والفنى، ولكنه هدم ضرورى، أولاً لتحطيم قدسية الأوثان المسرحية، وثانياً لتوكيد الشعور بالحاجة إلى مسرح آخر.
بعد هذا نسأل : ما هى ملامح الكتابة التجريبية عند السيد حافظ:

يمكن أن نقول بأن كل مسرحية لديه لها بناؤها الدرامى الخاص، فهو فى كل إبداع جديد يجرب شكلاً جديداً. هذا البناء بأى شئ يمكن أن ننعته سوى أنه لا أرسطى، بمعنى أنه لا يلتزم بقواعد أرسطو، سواء من حيث التمييز بين التراجيديا والكوميديا، أو من حيث الوحدات الثلاث أو الحدث وتطوره التصاعدى وتأزمه وانفراجه، أو طبيعة الشخصيات ومفهوم التراجيديا. فالحدث فى مسرحه موجود، ولكنه حدث ممهور بالغرابة.وهو غالباً ما يكون ساكناً قائماً على الانتظار والترقب والترصد وإذا تحرك هذا الحدث فإنه لا يتحرك فى خط مستقيم يصعد إلى أعلى. فقد يبدأ من الخلف أو قد يعود إلى الخلف بشكل سينمائى (فلاش باك) هذا الحدث يبدأ

متأزماً. ربما لأن الانفراج نوع من التفاؤل الكاذب، وعليه فلا مجال للتمويه على النفس والكذب على الجمهور والقراء.
أما المكان فى مسرح السيد حافظ فهو مكان مسرحى خاص، مكان مرتبط بالمسرحية كعالم جديد وكون جديد، وبذلك فلا مجال للبحث عنه فى خرائط العالم. إنه المكان خارج الجغرافية. أما الزمن فهو متحرر من الساعة ومن عقاربها، إنه الزمن الحلمى والاسطورى. وقد يحدث أن يكون للمسرحية تاريخ محدد، ولكن هذا التاريخ يظل غائباً كوقائع - لها ارتباط بمكان محدد وزمن محدد وأشخاص معينين - لأنه روح قبل كل شئ، وإحساس وظلال نفسية وفكرية. فالزمن فى مسرحية (حدث كما حدث ولكن لم يحدث أى حدث) يدور (أثناء الحرب العالمية الثانية، والمكان، مخبأ عام فى أحد أحياء الإسكندرية) أما فى مسرحية (الحانة الشاحبة العين تنتظر الطفل العجوز الغاضب) فإن المؤلف يحصر الزمن (بعد أحداث خمسة يونيو - الفترة الأخيرة من القرن العشرين الفترة التى تبدأ فيها الشمس فى الاستغراق والظلام يزحف).
أما المكان فى المسرحية فهو (جزيرة السمان - فى صحراء رام الله - فى خطوط المواجهة "السويس والإسماعيلية" فى داخل الأرض المحتلة - فى بقاع آخر "من المجتمع") وبرغم هذا التحديد فإن السيد حافظ لا يمهمه أن يقدم صورة واقعية وطبيعية للمكان والزمان، لأن الأساس لديه هو ألا يكون الديكور واقعياً وذلك حتى لا يسجن ذهن المتفرج داخل بؤرة واحدة ضيقة (الديكور رمزى -تجريدى- يستخدم أشياء بسيطة فى ديكور هذه المسرحية)
وتدور المسرحيات الأخرى فى إطار مكانى / زمانى غريب. فمسرحية (ظهور واختفاء أبو ذر الغفارى) تقع أحداثها (فى دولة "فردوس الشورى" (الفردوس الأخضر سابقاً) أى أنها دولة ليس لها موقع جغرافى على خريطة العالم، لأنها دولة تقع على حدود اللازمان واللاماكن، بمعنى أنها دولة "معنوية" تظهر فى عصور التخلف والعجز والقهر والهزيمة) قد لا يكون لهذه الدولة وجود على خريطة العالم، ولكنها بالتأكيد لها وجود فى الذهنية العربية، لأن الأسماء قد تتغير، ولكن المسميات تبقى كما هى حاضرة موجودة وقائمة، فالمهم إذن ليس الدولة ولكن ما يقع داخل الدولة من أحداث وممارسات. وإذا كانت التسمية غريبة فإن الأحداث والمواقف والشخصيات غريبة منا جداً. فالمؤلف يترك للمتفرج حق القراءة الحرة القائمة على الإسقاط، إسقاط مكانه على مكان المسرحية وإسقاط زمانه على زمانها الخاص وبهذا يصبح الواقع مرآة للمسرحية والمسرحية مرآة

للواقع، وتكون العلاقة بينهما جدلية). ومن أمثلة الأمكنة الفنطازية مدينة الزعفران فى مسرحية (حكاية مدينة الزعفران) هذه "المدينة" ليست مدينة واحدة بقدر ما هى مدن متعددة ودول كثيرة تتمدد على الخريطة - السرية للعالم العربى والعالم الثالث حيث (تبرز صورة الحاكم الفرد المتسلطة الذى يمارس علناً الاستئثار بقوت الشعب وثروته وامكاناته بالظلم والإرهاب والقمع ومحاولاته الدائمة للتمسك بمنصبه وسلطته ضد كل القوانين والتشريعات والأعراف ورغم كل النكبات والهزائم ومظاهر التخلف والفساد والخراب) كل هذا يؤكد الحقيقة التالية : وهى أن السيد حافظ - فى تجريبيته - لم يفقد ارتباطه بالأرض التى يقف عليها. ويكتوى بحرها وبردها وتخلفها وانهزامها وعذباتها.

الشعر بين اللفظ والصورة :

أما من حيث اللغة فهناك هذا التداخل بين النثر والشعر و"البناء الشعرى" عند السيد حافظ لا يقوم على موسيقى اللفظ بقدر ما يقوم على الصورة الفكرية التى تنبعث من البناء اللغوى. الشعر هنا شعر المضمون لا شعر اللفظ. وهو نوع من اللغة يبعث فى النفس ذلك الحنين وتلك الوحشية إلى المثل العليا فى الوطنية وفى الأخلاق وفى الدين، وفى التنظيم التى تبعثها الصور التراثية الشعبية من ملاحم وحواديت ومواويل وأشعار). فالمؤلف يستنطق الصور التراثية.

هذه الصور التى هى الشعر الحى المحرك أنه "الحواديت" فى أغرابها وأجوائها وعجائبيتها، إنه المواويل فى جرسها وأنفاسها وآلامها وتأوهاتها، إنه الملاحم التى تتداخل فيها الصورة والكلمة والمنفعة بالحيوية والحركة. فالسيد حافظ يفهم الكتابة الدرامية على أنها (كل واحد لا يتجزأ. فلا شعر ولا نثر، لأنهما معاً يكونان لحظتين متداخلتين من الوجود. فى البدء يختلفان، ولكنهما فى الأخير تنتهيان إلى شئ واحد. فى العمق لا وجود إلا للشعر، أما فى السطح فهما يختلفان بالتأكيد/ وما بعد الاختلاف غير الائتلاف، وما وراء الكثافة غير الشفافية. وما نهاية العلم إلا الشعر. وما خلف الشعر إلا الحكم وهناك - عند نقطة معينة - تكف الأشياء أن تناقش بعضها البعض. لأن الشعور بالوجود يصبح لحظتها مرادفاً للعلم بالوجود وذلك هو الشعر/ العلم والعلم/ الشعر) فالسيد حافظ فى تجربته الوجودية كثيراً ما يعمل إلى هذه النقطة التى ينتقى فيها التناقض بين الأشياء. فيتحول النثر إلى شعر والشعر إلى علم والعلم إلى حكمة. أى إدراك الأشياء من خلال العقل والقلب. ولعل هذا ما يفسر هذه الحرارة الموجودة فى مسرحه وهى حرارة تنم عن التحام الذات بالموضوع وانصهاره فيه فهو يكتب عن عالم ينهار، من غير أن ينسى أو يتناسى أنه جزء من هذا العالم الذى

ينهار وبذلك فهو يكتب بعنف وغضب وحزن، إنه يصرخ بصوت عال، ويفكر بصوت مرتفع. حتى أنه فى بعض الأحيان تختفى الشخصيات كلها ولا تجد أمامك إلا المؤلف الممتلئ غضباً وسخطاً وشاعرية. إن المهم لديه هو أن يكتب، وعلى حسب كثافة الحالات وتنوعها تتغير كتاباته، فتكون نثراً أو شعراً أو كل هذا داخل العمل المسرحى الواحد. ففى مسرحية (علمونا أن نموت فتعلمنا أن نحيا) نجد أن الإشارة الأولى - الفصل الأول - بالفصحى أما بالإشارة الثانية فهى بالعامية. وفى مسرحية (الحانة الشاحبة تنتظر الطفل العجوز الغاضب) نجد أن مجموعة الرجال تتحدث العامية، أما مجموعة النساء فتتحدث العربية الفصحى وقد يحدث أن تتحرر اللغة من حدودها فتصبح حديثاً مسرحياً فيه شئ من الفصحى وشئ من الحديث اليومى. فى الفصحى المؤلف رسم الحقيقى والتاريخى والنظرى. أما العامية فترسم لديه اليومى والواقعى والحسى انطلاقاً من الأمثال الشعبية والحكايات والحكم والتعابير السائرة وألعاب الأطفال اللفظية من مثل:

(سلام : شوف يا بنى .. حادى بادى (يشير إليه والى نفسه) كرومب زبادى. بنت العسكر.. راجت تسكر.. مين سكرها.. قمح السكر..)

يبقى أن نشير - فى ختام هذا البحث إلى أن التجريب فى مسرح السيد حافظ هو مجرد مرحلة، ويمكن أن نعتبر مسرحية (حكاية الفلاح عبد المطيع) بداية مرحلة مسرحية جديدة، وهى مرحلة التأسيس التى تأتى عادة بعد فوضى الهدم والتجريب. ففى هذه المسرحية يعود السيد حافظ إلى التراث العربى وإلى الوجدان الشعبى وذلك منأ جل صياغة لغة مسرحية، لغة تملك القدرة على التعبير عن الهم العربى وعن فكره وروحه. هذه المرحلة تحتاج بالتأكيد إلى دراسة منفصلة، وذلك ما سوف نحاوله مستقبلاً.

أ.د. عبد الكريم برشيد - المغرب

الدار البيضاء فى أكتوبر - ١٩٨٤

مجلة أدب ونقد - القاهرة - العدد العاشر - يناير ١٩٨٥

حكاية عبد المطيع
مسرحية السخرية والتقاط المفارقات
بقلم : عبد الرحمن بن زيدان "أبو ياسر"

جريدة السياسة الكويتية – ١٩٨٣/٣/١٧

توضعنا مسرحية "حكاية عبد المطيع" للكتاب المصرى السيد حافظ داخل عالم مأسوى مغلف بقناع كوميدى يفتت مكونات "الدراما التقليدية" لإعادة بنائها انطلاقاً من جوهر الكوميديا السوداء، ولربط الحدث / حكاية بالقوانين الاجتماعية التي تجمل الشخصية، لحورية - بسلوكها - تنزع قناع النفاق عن وجه الكذب العفن لتعرية الظواهر السلبية المسيطرة على المجتمع وهو الموقف الذي تبناه الراوي في بداية المسرحية ، محددا نهجية الكتابة وبرؤيتها لأنه يريد أن يجعل كل معرفة صادقة مستمدة من التاريخ .

يقول الراوى :

سيداتي .. أنساتي .. هذه الليلة ... سنعود إلى الوراء إلى زمن كان الإنسان الحيوان قوى النفوذ والسلطان، هذه الليلة نقدم لكم حكاية، وحكايتنا ليست هاملت، أو هنرى الرابع أو حتشبسوت أو نابليون أو أى ملك من ملوك الأرض.

الجوقة : عن أى شئ تحكى إذاً؟

الراوى : عن عبد المطيع.

الجوقة : عبد المطيع (ص٥)

هذا التقديم - فى رفض للنماذج الارستقراطية واختياره للإنسان العادى المهمش يقربنا - أكثر الدلالات العميقة لهذه الحكاية. حيث يلجأ السيد حافظ إلى التحكم فى الحدث عبر مجموعة من القضايا والاشكاليات داخل فضاء النص، بهدف تفجير السكوت عنه، وإخراج المتستر والمقموع من دواخل البطل التجلى. هذا البطل الذى يعيش داخل علاقات متوترة سواء داخل البيت مع نفيسة وابنتها أو خارجه فى مخفر الشرطة أو داخل السجن.

وإذا كانت أساسيات الكتابة فى المسرحية تنهض على الرجوع إلى الحكاية الماضية "سنعود إلى الوراء، فإنها تنطلق من رؤية خاصة لقرية عبد المطيع والواقعة قرب النيل ومن صينية الإنسان العربى الرافض للفساد والتحلل المسيطر على الهيئات السياسية الفاشلة فى إرساء قواعد الديمقراطية صحيحة. وتعتبر كثافة الأسئلة فى الداخل للرئة التى يتنفس منها البطل، والعامل المهم فى الإيضاح عن مجموعة القضايا والمواقف التى لها علاقة بالآتى، بامتداد الزمن الماضى فى الحاضر، وبهموم عبد المطيع ومعاناته التى أصبحت المادة الجوهر فى خلخلة الساكن والثابت فى بأسلوب يختلط فيه بالجد بالهزل، والتلميح بالتصريح وتصوير كاريكاتورى للواقع الذى حدد الرؤيا المأساتية فى النص، إنها ظاهرة الضحك

والسخرية اللاذعة التى تبرزها أوقات الشدة والأزمات، الظاهرة التى اكتسبت شرعيتها من انغراسها فى الواقع الاجتماعى المنهار. ومن عمتها الراصد لمرحلة عجز النظام السياسى السائج عن تحويل السلبى إلى ايجابى، واللا استقرار إلى أمن والى طمأنينة ومساواة تكون فى صالح القوى المنتجة والمهمشة مثل عبد المطيع، هند، فاطمة، مرسى وحمد.. إن النص يتكون من مجموعة من البنيات الأساسية الدالة والمضطلعة بوظيفتها فى تلاحم الحدث. وهى بنيات ترتبط بحركية النص الداخلية، وهى تركيب عالم متناقض تتصارع فيه المصالح، والانتماءات الطبقية إلى عالم عبد المطيع "القرية القاهرة" القائم على الثنائيات الضدية التى حددت هيكلية الحكاية. وحددت ذاتها الظاهرة والباطنة عبر الأحداث المضاءة. والأماكن المتباينة والتى يمك جدولتها كالتالى :

عالم عبد المطيع يقابله العالم النقيض.

الكوخ يقابله القصر

عبد المطيع يقابله السلطان (قنصوه الغورى)

الثوب الممزق يقابله الغنى

الأسئلة يقابلها الأمر

رؤية الواقع يقابلها مرض العين

الأجير يقابله المالك

الطلب يقابله المنع

هم جماعة يقابله هم فردى

وطبعاً فواقع القرية يعتبر مصدراً لهذه الثنائيات، حيث تتحرك الأحداث والشخوص وفقاً لمعطيات البنية الزمانية والمكانية لعصر المماليك، واستمرار هذا الزمن وامتداده فى حاضر يصبح مبنى عبد المطيع/ الرمز ضحية له، فهو يعتبر قطب الرحى فى سير الأحداث، إننى المجنون/ العاقل الذى تتقاذفه المشاكل وتعصف به رياح الأزمات، فلا يجد إلا الهروب من سلطة العقل ومن جبروت الواقع ليسلط سيف الضحك الغاضب ـ والفضح الجرئ على كل عيب اجتماعى إنها الكتابة التى لا تستقى ماءها من التأملات الفكرية المجزأة ولكن من الحياة الواقعية التى يخترقها بالأسئلة التى بلغت أربعة وأربعين سؤالاً كان يطرح عبر الأحورة ليكون فى حجم المأساة.

وطبعاً فإن الأجوبة كانت تأتى غالباً ـ على لسان "مهند" منتقدة عداء النظام

الإنسانية الانسان، إنها الوحدة الداخلية - والتوحد فى القناعات والطموح بين عبد المطيع و"مهند" الذى يأخذ صفة السيف البتار القاطع والحاسم.

"مهند" : كل المدينة عاطلة عن العمل، السوق نائم، نهب المماليك كل شئ.. ص٧.

"عبد المطيع" : ما أخبار العمل؟

"مهند" : البضاعة مكدسة.. ولا عمل.

"عبد المطيع" : والحل

"مهند" : هذا عصر المماليك، كل مملوك صاحب قطعة أرض يملك الأرض ومن عليها.

عبد المطيع : ومن اتى بالمماليك إلينا؟

مهند : السلاطين.

عبد المطيع : ومن اتى بالسلاطين الينا.

مهند : إلى هنا لا أفهم لقد خلقنا ووجدنا السلاطين.. ص٨٥.

إن هذه الأسئلة - وغيرها تضعنا داخل الهاجس الذى يسكن عبد المطيع، لأن من خلال طرحها لا يدعوى إلى التصالح أو طبقى أو مهادنة الواقع، وإما نجده يصطدم مع مجتمعه الذى يعيش لحظة السقوط، فيبحث بعد ذلك عن لحظة بديلة لتحقيق حلم الفقراء لتغيير المعيشة لكن هذا الطموح يصطدم بالقوى المضادة لخير الإنسانية والمتمثلة فى المؤسسات القائمة كما حددتها الحكاية، فهناك ١- النظام الشرطوى : الشرطى ١ - الشرطى ٢ - ورئيس الشرطة الذى قدمه لنا عبد المطيع بشكل كاريكاتورى "رئيس الشرطة بنفسه وشحمه ولحمه ص ٢٦"

٢- السجن.

٣- الجهاز البيروقراطى : المرموز له بالوزير والمستشارين.

٤- الجهاز الإعلامى : المرموز له بالمنادى.

إنها المؤسسات التى تزرع الخوف فى النفوس ترغب، ترهب إنها الصورة المتكررة فى خطاب المسرحية والذى نقلته الشخوص الصعيفة اجتماعياً والمحاصرة نفسياً.

عبد المطيع : ماذا جرى يا مرسى؟

مرسى:لا شئ دعنى.. دعنى من حديثك اذا رأتنا الشرطة ذهبنا إلى الجحيم ص٢٢.

وهناك الدعوة لـ "الامتثال لأوامر السلطان" ص٢٢.

وهناك الرقابة وضبط تحركات المواطن "إذا رأتنا الشرطة ذهبت إلى الجحيم" ص٢٢، وهناك المنع "ممنوع الضحك بأمر السلطان" ص ٥٠.

وهناك الاختطافات "لو رأوك لقبضوا عليك" ص٢٠.

وهناك التضحيبة عبد المطيع قبضوا عليه.. على عبد المطيع وحماره" ص٤١.

"حكموا على يخمسين جلدة كل صباح وكل مساء لمدة أسبوع" ص٤٣.

إن هذا التناقض الذى يعيشه عالم عبد المطيع داخل عالم سلطوى نابع من التباين الإيديولوجى والنفسى لشخوص المسرحية. وهو تناقض يستفيد منه الطرف الآخر المتحكم فى هذه المؤسسات وأدواتها قنصوه الغورى إنه العالم القائم على النهب والابتزاز والرشوة وفرض الضرائب والتهميش والغاء عالم الفقراء ليحل محله المؤسسات المتسلطة التى تلوى الرقاب من أجل مصلحتها وبقائها.

رئيس الشرطة : كم فداناً تملك؟

عبد المطيع : (يضحك) لا شئ.

رئيس الشرطة : إذن كيف تعيش؟

عبد المطيع : أجير. أنا فلاح أجير.. ص٣٩.

إن البطل - الناطق الصادق باسم المقهورين المهمشين فى مجتمع اقطاعى. يتعرض كل يوم للإذلال والقهر والعسف، إنه الشخصية التى تتكاتف حولها كل خطوط المأساة ويكفى أنه أصبح شريكاً لحماره فى كثير الصفات "الجوع" الإذلال، السجن الضرب العذاب".

عبد المطيع : حمارى يا سيدنا منذ أمس لم يأكل.

حمد : اتعذب الحيوان؟

عبد المطيع : لماذا تحزن على الحيوان والانسان فى كل لحظة يموت. من المسؤول عنه؟ اذا كان الحيوان جائعاً، فما رأيك بالانسان الجائع؟

عبد المطيع: اسمعينى انت، تريد طعاماً، زوجتى تشاجرت معى لمدة يومين تريد طعاماً للأولاد وللحمار اتفهم؟

وهذا ما يجعل تجربته جزءاً من واقع الفقراء مثله فأنا فقير والفقراء كثيرون" إنه يقدم لنا - فى علاقاته المتوترة مع الزوجة، والشرطى، والواقع هويته ووجهه الحقيقى، فالمرأة عنده وعاء لانجاب أطفال يصبحون بكثرتهم يحاصرونه بأفواههم المفتوحة وموضهم المتناسل "جهلهم واميتهم الموروثة. إنه الأب الذى لا يتحكم فى مصيره ولا يملك لواقعة تغيراً ورغم ذلك فهو يحاول التعرف أكثر لإدراك

أسباب مفصلة لكن عندما يكثر من طرح الأسئلة والاستهزاء بالشرطة يصبح محاصراً بالمؤسسات القمعية، ومن هنا يأتى التحول فى حياته التى مرت فى زمن السرد بمرحلتين اثنتين.

١- مرحلة طرق الأسئلة وتأسيس وعى جديد وفى وجدان الملتقى الجمهور ليدرك الأسباب التى خلقت منه بطلاً مأساوياً.
٢- مرحلة الغيبوبة التى أدخل فيها مضطراً نتيجة تعرضه للاشنطاق والضرب والاعتقال والإهانة. وهو ما نقله لنا الحوار الذى تضمنه الوصل الثانى والمشاهد التى تكونه.

الشيخ محمد : يا بنى الرجل فى غيبوبة.. ص٤٨.

أم بثينة : العم عبد المطيع مسكين فى غيبوبة.. ص٥٥.

فاطمة : لا تخافى فزوجك فى غيبوبة لن يفيق بسهولة ص٥٥.

العجوز : الرجل فى غيبوبة نفسية منك ص٥٥.

إن الخلل على هذا الأساس ليس فى عبد المطيع وإنما هو خلل يكمن فى الأجهزة المتحكمة وهذا ما رصدته لنا المسرحية عبر سيرورة الأحداث فالمرض علة فسيولوجية مرتبطة بالذات وكينونة هذه الذات فى التاريخ فمرض العين جعل هذا الحاكم لا يعير اهتماماً للفئات المحرومة من الحرية والعلاج والتعليم.. وإنما يعطى الأهمية لنفسه لتثبيت أنانيته بضرب أبسط الحقوق الإنسانية ومصادرة كل فعل معارض. إنه المتحكم الغائب الذى يذكر على لسان الشخوص وإنه الشبح المخيف ذو العاهة التى فصلته عن عالمه وابعدته عن الواقع المعيش للفقراء والمحرومين وفقدانه حاسة البصر يعنى انه فى ديجور معنوى يريد تصبيره نوراً فى أعين عبد المطيع وأهل القرية بالقوة أن ايديولوجية الحاكم تسعى إلى أن تخلق من نفسها ظاهرة ملفتة للنظر ومحوراً يدور حوله الآخرون، إنه زمن الديكتاتوريات التى تكرس عباءة الشخصية فى غياب الحوار والديمقراطية والعدالة.

ومن هنا يصبح اللونان الأبيض والأسوط علامة دالة على مزاجية قنصوه الغورى الخاضع لأهوائه ونزواته فهو يستدعى الأطباء من الخارج، ويريد تلوين الأخرين بما يشعر به هو دون معرفة حاجة هذا الآخر أنه نوع من الحلولية التى يريد أن يحققها بالسجون ومخافز الشرطة والخطب والأوامر ليصبح الحاكم المطاع والآخر الشعب المطيع الذى يحب أن ينحنى ويسالم ويهادن ويتكيف مع الموجود ويرتدى اللباس الأسود فى حالة الحزن والأبيض من حالة الفرح مشاركاً عالمه فى أفراحه

واتراحه ولكن فى كل هذه المتناقضات كان عبد المطيع الرمز يمثل باستثناء كفلاح فقير وطيب ولا يبحث إلا عما يحقق به انسانيته.

الراوى : كل القاهرة نفذت الأوامر إلا هو.

الجوقة : نامت القاهرة على كتفه مثقلة بالأعباء.

الراوى : نامت أحزانه الفرعونية وأحلامه العربية على وسادته.

الجوقة : حلم مثل جده الأكبر بالطيور وسأل المفسرين على معنى الطير فى الأحلام.

الراوى : قال بعضهم إنها المعجزة.

الجوقة : وةقال بعضهم إنها الحرية.

الراوى : وكان فى نظر البعض خيراً.

الجوقة : وفى نظر البعض شراً.

الراوى : كان يكره الأهرامات لأنها قتلت جده ولا يدرى إنها رمز العبودية.

الراوى : كان يكره ولا يعرف إن هذا العصر منحنى القامة مقهور المعايشة منكس بين أصابع المهانة.

الجوقة : لم يحلم بالملابس الحريرية ولم يعرف لماذا كان يدور بالمدينة.

الراوى : لم يعلم ماذا يدور حوله ص٣٢-٣٨.

لقد كان الواقع البوصلة الحقيقية التى أعطت الفعل المسرحى منحنى نقدياً لاذعاً يمتدح تجربته من رفض المفارقات التى يقوى فيها فن صناعة الوهم أو فبركة القرارات ومصادرة لحظة الفرح الحقيقية ليحل محلها الاحتفال المزيف والنفاق الاجتماعى والتغيير إلا كأداة لتصنع الفرح ليرقص على جرحه وهذا ما عكسه الفرمان الأول القاضى بدخول الناس فى الحداد والحزن يقول المنادة يا أخل المدينة الظافرة (يفتح الورقة) باسم الله والحمد لله والحاضر يعلن الغائب سيدنا السلطان مريض شفاه الله وعفاه.

وباسم السلطان نعلن الحداد فى البلاد وترتدى كل البلاد الملابس السوداء ولا يرتدى أحد أى زى آخر فالرجال والأطفال والنساء كلهم يرتدو ملابس سوداء ويمنع أولاً الاحتفال بالختان ثانياً الاحتفال بالعرس أو بأى احتفال حتى شفاء السلطان ويصلى الجميع ركعتين بعد كل صلاة طالبين من الله شفاء قنصوه الغورى عاش السلطان ومن يخالف الأوامر يتعرض لعقاب سيدنا الوزير الرجل الطيب الرجل الكريم الحكيم وما على الرسول إلا البلاغ فرمان.. فرمان ص٣٤-٣٥.

وتبقى المسألة الملفتة للنظر ـ فى تطور كالأحداث ـ هو صدور الفرمان الثانى الذى يعلن شفاء السلطان ويدعو إلى تغيير اللون الأسوط بالأبيض ـ وإعلان إباحة الفرحة ومظاهر الزينة فى القرية ومرة أخرى يبقى عبد المطيع حاملاً لورم المدينة فى قلبه يرينا الأشياء والعلائق من جوانبها المتناقضة الغامضة وهو مشدود إلى الرؤية الكلية للنص وهى رفض سيادة الهجانة والاضطهاد فينقد السلطة الحاضرة من خلال الخطب.

الراوى : أين المصابيح يا رجال لهذا الرجل.

المصابيح مفقودة

خارج القصر الأبواب والنوافذ مغلقة

هذه السكة أمامكم

الراوى : إنه النفاق لم يدر أن الفرمان قد صدر بارتداء الملابس البيضاء من يحمل هموم عبد المطيع؟ النجمة؟ البحر؟ السيف؟ الزهور؟

الجوقة : كل الأيام مطعون الشريف فينا مطعون. ينزف والأصحاب والرفقا يطلقون عليه الضحكات. هذا زمن ردئ. هذا زمن الجنون.

أين التاريخ لينزل من عليائه ليرى الشوارع ليرى ماذا يفعل الملوك والسلاطين بالشعوب ص٥٩.

فجملة الشريف فينا مطحون تجعل البعد السياسى والاجتماعى لحكاية عبد المطيع لا يستثنى الجوقة من كونها ضحية الزمن الردئ.

لقد تبين السيد حافظ هذه الحكاية المسرحية لرصد واقع للفئات المحرومة فى الفصل الأول أما الفصل الثانى فتكون من مجموعة من المشاهد حيث الحكى على لسان الراوى والجوقة ينقل لنا عبر تحرك البطل وتنقله عبر الأماكن موقف الرفض لإغراء السلطات يقول عبد المطيع "لا" يا سيدى أنا لا أريد أن أكون قاضى القضاة أنا أريد أن أكون من العراة.. ص٦١.

إن هذه الحكاية منبض أدى له مقوماته الداخلية. وخصائصه الجمالية التى تسعى إلى تمرير مجموعة من الحالات الإنسانية إلى المشاهد، تحيلنا إلى خارجها إلى الواقع إلى المخفر إلى كتابتها أى مصر التى دخلت مرحلة العذاب ومن هنا يمكن اعتبار هذا العمل وثيقة تؤرخ لنفسها بتاريخ كتابتها فى ٧٩-٨٨ وهى مرحلة حاسمة فى تاريخ مصر والشعب المصرى.

مسرحية أبو ذر الغفارى
تجربة البناء الديمقراطى
بين الاستحالة والإمكان
بقلم الدكتور/ عبد الرحمن بن زيدان

هناك مجموعة من الضوابط والعوامل التى تحكم الانتاج المسرحى، وتعطيه مفرادته داخل التجربة الإنسانية، وهى وجود واقع اجتماعى – تاريخى – يحول الإحساس والوعى بهذا الواقع إلى محفز لانتاج النص الأدبى وجعله يخلق وعياً له رؤيته للعام وحركته فى رصد مكونات الواقع وفى بناء عالم جديد يتجاوز السائد والثابت، ويتخطى البنيات العتيقة المسيطرة على الحقل الثقافى.

وإذا كان المسرح – يمثل وعياً تاريخياً – فلأنه يعتبر حقل التصادم ، يسكنه التناقض والصراع الفعل ورد الفعل ، الموقف ونقبض الموقف السكون والتحول، تجاوز الانعاكس المرآوى والنقل الحرفى للمرئى للاستفادة من المتخيل، إنه بناء واقع جديد تم تركيبه وصياغته لخدمة ما هو إنسانى.

إنها التجربة التى تمتاح نسغ حياتها من المعيش، لتصبح بعد ذلك ذات كينونة خاصة وحياة مميزة شكلتها الذات المبدعة وادخلتها فى حوار وجدل مع الوجود تولد عنه الوعى الحقيقى بظروف الإنسان ووضعيته وشكل العلاقات التى تحدد وجوده الإنسانى وما ينقصه من مناخات صحية للمارسة الديمقراطية.

إنه وعندما يتم تغييب العدل والمساواة من المجتمع، وعندما تظهر البنية المضادة لكل الإرادات الهادفة إلى التشييد الديمقراطى، وعندما تبرز الفئات الطفيلية التى تنشدالحفاظ على استمرارايتها بالتملق والنفاق وترديد الشعارات الجوفاء – بشكل ببغاوى – هنا يضطلع الأدب بنقد الواقع وتعريته والبحث عن البطل الإيجابى / الرمز الذى يحمل طموحات الجماهير وأحلامها ليصبح فعل التغيير جماعياً.

لعقد تعددت القراءات وتباينت الطروحات والأساليب فى تناول موضوع الديمقراطية فى الوطن العبى إلا أن هذه التعددية أبانت عن سلبياتها فى عدة مناسبات لأن مشروع الديمقراطية فى الوطن العربى ينطلق من خلفيات المصالح التى تفوق أكثر مما توحد، تشتت أكثر مما تجمع تكرس التباين الطبقى أكثر مما نقلصه، تدجن الناس وتعلبهن وفق ابديولوجيتها الخاصة التى تغيب كل حوار أو نقاش. أكثر مما تعطى الناس حرية الحوار والتفكير. لهذا إذا كانت غاية الوعى فى الأدب هى فهم الأشياء بهدف التغيير فإن كثيراً من الانتاجات الأدبية قد حملت وعيها معها عندما تحملت مسؤولية تناول إشكالية الديمقراطية بأسلوبها الخاص بعد عملية البحث فى ظروف الواقع ومعطياته الاجتماعية بطريقة أدبية إبداعية ، من زاوية خاصة وبوعى خاص أيضاً، إنها العملية التى زادت من زخم التجربة المسرحية العربية وعمقت حضورها ووظيفتها فى بنتة الثقافة العربية فأعطت تراكمات انخرط جلها

في موقع النماذج المتشبثة بالإنسان وقضاياه.
ومن النماذج التى كتبت فى هذا الموضوع موظفة التراث العربى توظيفاً سياسياً يجمع ما بين الأصالة والمعاصرة نجد مسرحية : "ظهور واختفاء أبى ذر الغفارى " للسيد حافظ ومحمد يوسف حيث فيها تتفجر اللغة النمطية لتعلن عن هويتها الجديدة وعن انتمائها إلى العصر والى العالم العربى وذلك برؤية تخترق ، وتمزق الأقنعة لتقديم ما وراء الأقنعة ، وما وراء المظاهر والشكليات، للكشف عن الخلل والعطب الذى جعل السير الديمقراطى غير سليم.
إنه النص الذى لم يكتف بهندسة العالم القائمة ، ولا بالمعطى الواقعى ، لكنه تعدى ذلك إلى هندسة قضائه الخاص، وترصيف الأحداث والوقائع مركزاً على التناقضات والصراعات التى تحبل بها مدينة : دولة فردوس الشورى – الفردوس الأخضر سابقاً ، المدينة التى يسكنها الاستبداد حتى النخاع ويظهر فيها الاختلاف واضحاً بين الشخوص والقناعات السياسية والطبقات الاجتماعية ، إنها المعطيات المادية التى نهضت عليها العملية المسرحية بعدما وجدت ان حياة المدينة قد ساءت أحوالها نتيجة انقسامها إلى عدد صغير من الأغنياء وعدد كبير من الفقراء ، حيث الحرية غير موجودة ، وحتى ما اذا وجدت فهى عبارة عن امتيازات خصوصية تقصر الحقوق على جزء فقط من المجتمع.
لقد أصبح الاستبداد والعسف المموه بالشعارات الزائة والمبادئ الديمقراطية الخاوية من أى محتوى حقيقى دالاً على ما آل اليه الواقع من ترد وتأزم داخل المدينة، بسبب اعتماد المؤسسة الحاكمة على الديماغوجية، والمغالطة القائمة على إضفاء الحصانة القدسية على نفسها وعلى أدواتها لتصبح براقة لامعة بسلوكيات لا تنطبق عما يجرى فى الواقع الحقيقى المقدم للناس .

السلطان : يا بنى.. أفعل ما شئت
لكن أم الناس يوم الجمعة وأنت معطر
وامسك فى يدك مسبحة.. واطلق البخور وتمتم.
الوالى العاقل يفعل ما يشاء فى الخفاء
وأمام العامة يخرج فى ثوب شفاف كالضوء
يتصدق ويصلى
ويبنى المسكن والمسجد..
هل تفهم يا بنى؟؟

هل هذا كان من الأسباب التجعلت النص يقول المجهول – للمتلقى – عبر ايقاعات الأحورة التى كانت تكشف عن المكبوت "أى المجهور" ، وتسلط الأضواء على القطيعة الموجودة بين التوجهات اللاشعبية واللاديمقراطية وبين الطموح الهادف إلى إرساء قواعد حكم سليم كان رمزه أبا ذر الغفارى الذى لعب دوراً مهماً فى تحريك الأحداث بشكل يمزج بين الماضى والحاضر، بين الثابت والمتحول وذلك بجرأة تدين الواقع وتقدمه لنا من بداية المشهد الأول حيث يجلس الكورس أمام المسرح بينما يخرج المؤدى من جانب الستار المفتوح. وبعد التحدث عن أبى ذر يبدأ النور بضئ.

(الضوء يتحرك على الكورس الذى يرتدى ملابس عربية فى شكل عصرى)

الكورس : يا عبيد الأرض

يا كل الرعاة الطيبين

يا صفوف المحتاجين والمساكين

والعرايا،

والضحايا

يا كل المنبوذين

الصاعدين الهابطين فى مملكة الحق والباطل

سلوا جائعاً فى هذه المدينة

عن بشارة الغد

عن أحلام الضائعين الجائعين

يا "أبا ذر" تموت غريباً،

هل تموت غريباً يا "أبا ذر"؟؟

فى هذا المدخل يتم تقسيم المدينة إلى قسمين متعارضين ومتصارعين، فهناك المجموعة التى تبحث عن الحق والتى تتكون من : فقراء – عبير الأرض الرعاة الطيبيين – المحتاجين – المساكين – الضحايا – الهابطين. وهناك الأغنياء وهم حفنة من الناس تحكم بالباطل.

لقد أقامت المسرحية عالمها على هذا التقسيم المادى حيث أخضع تكوينها لشبكة العلاقات السائدة فى مجتمع فردوس الشورى " الفردوس الأخضر سابقاً " وهذا من الأسباب الذى لم يجعل جسدها كائناً هلامياً يخضع لنزوات الصدفة ، أو لعوامل غيبية ، ولكن هذا كان من العوامل التى جعلتها تقوقع نفسها داخل بؤرة الصراع،

وداخل المستويات التى تم تحديدها حسب حضور وغياب أبى ذر أى وفق :
البؤرة الأولى : التفسير
البؤرة الثانية : الإدراك.
البؤرة الثالثة : الموقف .

وعبر هذه المستويات المتلاحمة فى الموضوع كان يطرح الوعى الممكن على الصعيدين الاجتماعى والاسطتيقى بمنهج نقدى جعل الكتابة تفعل ما تقول وتقدم صوراً فكرية يدل على أن كتابة النص كانت عملية توجه اللغة لإحداث انقلاب استفزازى فى بناء النص وحمولته السياسية التى تم بناء وعيها بالعالم على وجود التوازن بين المحدود ، الفردوس الاخضر ، وبين المطلق .

موت وبعث أبى ذر الغفارى وحضوره كمبادئ ، وغيابه كذات فيزيقية ، وذلك بتقنية يختلط فيها الواقع بالوهم والحلم بالحقيقة والصحو بالسكر والشعور باللا شعور.

إن الإبداعية فى النص أصبحت سياسية والكتابة المشهدية أصبحت استعراضية إغرائية بالتلذذ بهذا الاستفزاز الذى كان يحطم الجدار الرابع عدة مرات لخلق حوار وتفاعل ما بين المعطى الأدبى والمتلقى بل ونقاش حول المسألة الديمقراطية التى اتخذت من مبادئ أبى ذر أساس بنائها وقناعاتها الفكرية وهى أن توزيع القوة الاقتصادية فى "الدولة" هو الذى يسوس توزيع القوة السياسية فيها ، وهذا ما جعل النص – فى تعامله مع التراث – يقدم أبا ذر على أنه " الصحابى الجليل ، الممسك بسيف الحق ، القابض على الجمر ، يظهر للسلطان فاتك بن أبى ثعلبة ، ابنه السلطان أبو المجون المجنح بن فاتك فى الحلم ".

إنه الرمز الذى يبدأ كتابته فى الزمن الحاضر حيث به سيتم فتح العالم والدخول إلى المعاصرة لتجاوز المرئى كما هو أو كما كان ، قبل أن تباشر الشخصيات الحلم الذى كان يتحرر من قيود المراقبة والوعى ليتأتى له الكشف عن الداخل والأغوار النفسية للأبطال ولواقعهم.

لقد بدأ إيقاع المسرحية بطيئاً فى المشهد الأول حيث " بقعة ضوء على إمرأة تجلس بجوار أبى ذر الذى يبدو عليه أنه فى الحشرجة الأخيرة، لكن بعد هذا سيصبح الانتقال سريعاً بين المشهد والمشهد لتفتيت واقع الطبقة المهيمنة التى تم التميز لها بـ:
السلطان فاتك بن أبى ثعلبة.

السلطان أبو المجون بن فاتك .
الأدوات التى تدافع بها السلطة عن مصالحها ومنافعها والمتمثلة فى "هيئة المحكمة – الشرطة – فرقة شهود الزور – الوزير – شهود الاثبات – فرقة الفتيات الجميلات : (للترفيه والتجسس وشهادة الزور).
وطبعاً هناك ضحايا السلطة وهم :
القاضى سيف الدين الفاروق "القاضى المعزول" .
الخطباء الثلاثة .
عامة الشعب. وهؤلاء يمثلون بنية وعى ايديولوجى هاص يهدد الفئة الأولى.
وحتى يظهر البون الشاسع بين هاتين الطبقتين المتصارعتين داخل مدينة "الحق والباطل" اجتماعياً وسياسياً وفكريا فقد كان لظرف المكان فى بناء بعض المشاهد وظيفته النحوية التى رصدت لنا هذا البون بين عالم الفقراء وعالم الأغنياء ويمكن هنا الاستشهادة بنموذج من النص مأخوذ من كلام زوجة أبى ذر :

المرأة : (زوجة "أبى ذر")

يا سيدى
ومنبت الفكر الشريف
يا حلم الرجال الخصيب،
ومنبت الفكر الشريف
تسلقت أفكارك حوائط البيوت الضيقة المختنقة
وسقوف الأكواخ.
بين كل حانة وحانة مسجد
وبين كل لص ووال جمع من الفقراء والمساكين
وبين الحق والباطل سجون الجلادين
وبين قصور السلاطين والأمراء بيوت الفقراء
بلا طعام،
والموائد تمتد فى حدائق القصور الغناء
بأطيب الطعام
وأنت هنا..تشرب رملاً وتأكل رملاً هنا..
إلى جوارى..
وهناك.. فى المدينة..

بين كل رجل ورجل رجل من الشرطة السرية..
وبين صوت وصوت الناس..
التضليل والضلال المبين..
وبين كل مضغة ومضغة من الطعام.. قلق المجاعة.. يا شريداً .. استيقظ
يا "أبا ذر" يا غريباً.. منفياً..
حدق فى الأفق الأزرق واستيقظ.

إن اعتماد هذا النوع من التركيب، والنداء الموجه لأبى ذر الغفارى لكى يعود.. معناه أن هناك الذين يملكون القدرة على جعل حاجاتهم فعالة حيث يحصل القلائل على الكعك قبل أن يتوفر الخبر للجميع ويشيد القصر الكبير بجانب حى الفقراء ومعناه كذلك رفض عالم الزيف والنفاق الاجتماعى والتسلق الطبقى السائد فى مجتمع حلت فيه علاقة العنف محل الأمن والسلام والترف "أبو المجون" محل سعادة البشر والقمع الاقتصادى المباشر "الفاتك" محل حرية التعبير وخدمة الصالح العام.

وإذا كانت مشاهد المسرحية تكشف عن شكل " العدالة " السائدة فى المدينة فللتاكد على أن شريعة الأقوى هى المهيمنة ، والحرية الموجودة ، هى القانون الذى يسمح به الأقوى ، كذلك أن هناك شعاراً ترفعه دولة "الفردوس الأخضر" وهو " أمرهم شورى بينهم " لكنه مبدأ تنفيه مؤسات الدولة والمحاكمات ومصادرات الحريات العامة :

صوت ٣ : فالأمر شورى بينكم؟؟
صوت ١ : أليس هذا هو شعار دولة "فردوس الشورى"..؟؟
صوت ٢ : وشرطة دولة "فردوس الشورى"..؟؟
صوت ٣ : الفردوس الأخضر سابقاً..
صوت ١ : وشعار الموالين للسلطان؟؟
صوت ٢ : وبطانة السلطان؟؟
صوت ١ : وقيان السلطان؟؟
صوت ٢ : وعيون السلطان؟؟
صوت ٢ : وكلاب السلطان؟؟
صوت ١ : وذئاب....
شرطى ١ : (مقاطعاً فى حدة) اخرسوا يا حثالة

شرطى ٢ : إننى انصحكم بمغاردة المكان؟؟

شرطى ١ : تفرقوا .. وعودوا إلى بيوتكم..

الكورس : هذا هو السؤال

ما بيننا وبينكم هو السؤال

الحكم شورى أيها الرجال

لكن لمن؟؟

وبين من؟؟

وضد من؟؟

هذا هو السؤال

إن المسرحية تطرح هوية مدينة الفردوس، شكلها ومضمونها ، صلتها بالماضى الذاتى ، وتوقها إلى المستقبل، مصادرة حرية التعبير فيها ، والبحث عن السبل التى ترد الاعتبار إلى هذه المدينة ، وذلك بطريقة فنية اتخذت الغناء والسماح به بالشكل الذى ترضى عنه الدولة أو الامتناع عنه من طرف الرافضين والمحتجين عن واقع المدينة تقنية فنية تبلور أهم مبادئ الفردوس الأخضر حيث المجون والفتك يعتبران وجهاً واحداً لعملة واحدة لا يمكن التفريق بينهما لأن كل طرف يكمل الأخر ويكتسب وجودهمن خلال علاقته بالآخر ، (السلطان أبو المجون ابن للسلطان فاتك).

ويبلور لنا المشهد الثانى من المسرحية ومن خلال الحوار الذى دار ما بين الشرطة وجمهرة الناس كيف تستبعد المناقشة الرشيدة من الميدان وكيف يتم إبعاد الحق والعدل من الحياة بهدف ترويض الناس على التسليم والخنوع لما هو موجود.

شرطى ١ : لم لا تغنى مع الناس؟؟

شرطى ٢ : وأنت لم لا تغنى؟؟

شرطى ٣ : وأنت الآخر لم لا تغنى؟؟

(جمهرة من الناس لا تغنى)

(فى سخرية)

ـ أصواتنا قبيحة، ولا يليق بجلال الموقف

أن تشوهه الأصوات القبيحة

شرطى ١ : لا تهم الأصوات القبيحة، إن الغناء تثبيت للولاء

هنا يصبح الغناء المفروض مظهراً للولاء ، أما رفضه فهو خروج عن الاجماع فى نظر الأجهزة الحاكمة وحتى يتم إظهار الصدام الذى وقفت عليه مشاهد المسرحية عندما تمحورت حول المسألة الديمقراطية نجد أن العلاقة بين البيعة والولاء والغناء والتعميم والأمان تتخذ حجمها وأهميتها وكونونتها من طبيعة السلطة ذاتها، أما عدم الغناء فهو خروج عن الاجماع ودليل على عدم الولاء مما يؤدى حتماً إلى العقاب والسجن لأن النظام الحاكم يعتبر أن الحق هو ما يخدم الغرض الذى يرغب فى سيادته أو رفضه وتحويله إلى الشئ المناسب للحاجة ، أما ما عدا ذلك فهو خروج عن الطاعة وإحداث للقلاقل والشقاق والفتنة ؟

شرطى ١ : وتتطاول علينا؟؟

ما اسمك؟؟

ما اسمك..؟؟

ما عملك

لماذا جئت إلى هذا المكان إذا لم يكن فى نيتك أن تبايع وتغنى؟؟

شرطى ٢ : أنت واحد من الخارجين على البيعة؟؟ لماذا لم تقل من أول الأمر؟؟

- واذا غنينا.. نكون من الداخلين فى البيعة، والولاء؟؟

شرطى ٣ : نعم..

وتنالكم النعم،

وتفلتون من العقاب.

- إذن .. لن نغنى

شرطى ١ : تعترفون بمروقكم.. وخروجكم على الإجماع؟؟

- نعم .. ولن نغنى

شرطى ٢ : سينالكم عقاب شديد؟؟

- نحن لم نخطئ

- أتريدنا أن نبايع؟؟

شرطى ١ : نعم

- وأن نغنى

شرطى ٢ : نعم

- وأن تثبت ولاءنا؟؟

شرطى ٣ : نعم

- وبماذا تعدوننا؟؟

شرطى ١ : بالأمان،

شرطى ٢ : والعفو،

شرطى ٣ : وعدم مساسكم بأى سوء

إنه حوار يكشف عن موقف التعانف بين تيارين يتجاذبان التاريخ الأول يعلن عن موته بالممارسات التى يقوم بها ضد الإنسان والديمقراطية أما الثانى فيعلن عن الأمل المتجدد ، والتحدى المستمر ومواصلة درب النضال ، حتى يدق آخر مسمار فى نعش التخلف الفكرى والاستغلال الاقتصادى والنفاذ الاجتماعى السائد فى مدينة الفردوس حيث يعيش الناس دائماً فى الخوف والارتياب ، ويتملك قلبهم شعور بالكارثة المقبلة التى سيكون من ضحاياها أبناء الشعب الطيب لأن غياب الحاكم العادل يعتبر السبب فى كل هذا . وفى غيابه يبقى الأمل الوحيد تحقيق مبادئ أبى ذر الغفارى التى بواسطتها يتم توجيه النقد إلى "ابى المجون" وخلخلة كيان المؤسسات القائمة :

ابو المجون : كيف أتصرف إذا ظهر " أبو ذر" فى المدينة؟؟

الأول : هل تمنحنا الأمان؟؟

ابو المجون : (فى لهفة) الأمان والسلطان إذا احببتم

الثانى : الأمان فقط يا مولانا السلطان

أبو المجون : لكم ما طلبتم

الثالث : إذا صدق ما رأيت فى المنام، فإن عليك أن تدرس أخلاقه ومبادئه..

أبو المجون : وما هى أخلاقه ومبادؤه؟؟

الأول : كان أبو ذر يحب الفقراء

أبو المجون : وهل كان أبى ظالماً؟؟

(لا يجيبون مخافة الحرج)

الثانى : وكان يحب الحق ويكره الظلم؟؟

أبو المجون : وهل كان ابى يكرههم؟؟

(لا يجيبون)

الثالث : وكان لا يتحرج من قول الحق، ولا الجهر به فى الأسواق

الأول : وكان تقياً، نقياً،

صلباً كالسيف

طيعاً كغصن الشجرة،

وليناً كانسياب الماء فى تجاويف الصخر الجبلى

ومشرقاً ببهاء المقاومة
- وكان يبيت على كسرة خبز
- وينام على سرير خشن
- ويصحى على آهات الفقراء
- وتنهدات المظلومين
- ودموع المنكسرين
- وإنكسار المسحوقين

أبو المجون : (مقاطعاً فى حدة)
أنتم معى أم ضدى
أنتم معى أم مع "أبى ذر"

هذه العملية النقدية بالطريقة الغير المباشرة جعلت النص المسرحى يقوم بصياغة اسئلته المقلقة على لسان الكورس الذى كان لا يؤجل طرح الأسئلة الحقيقة ، بل يعلن عن وجودها. إما بشكل جماعى ، او على لسان بعض الشخصيات المنتمية إلى الفئات المحرومة . إنها الأسئلة التى انفلتت من زحام التكرار والرتابة ورقابة "فاتك وأبى المجون" لتقدم هويتها على أنها ليست بذخاً او تأجيلاً للمواجهة ولكنها الرغبة الملحة فى تعميث ثقافة السؤال فى المجتمع العربى الذى يخاف من طرح الأسئلة .

الكورس : الراعى والرعية
من منهما الضحية؟؟
من منهما الفداء؟؟
من يخدم من؟؟
والقاضى.. ما دوره؟؟
ورئيس الشرطة العلنية؟؟.
ورئيس الشرطة السرية؟؟
والسجن لمن؟؟
للص أم لرافض السلطان؟؟
وكيف يحكم السجان؟؟
بالقانون،
أم على هو السلطان؟؟
....

البيعة والمبايعة
من يملك هذا فى الرعية؟؟..
من يملك أن يرفض؟؟
الثورة أن تملك الاختيار
أن تملك حق الرفض..
من يسلب الناس حق الاختيار، وحق الرفض؟؟

بعد هذه الأسئلة نطرح السؤال التالى : كيف يتم تشييد مجتمع تسوده العدالة فى أوسع معانيها ؟

الجواب نستشفه من الأصوات المتداخلة لكل من أبى ذر الغفارى والكورس والمؤدى ، هذه الأصوات التى تكون بنية ايديولوجية مترابطة ، تعبر عن نفسها ، وتتكلم عن الحقوق المتعلقة بالهوية والانتماء الذى حدده التقسيم الهندسى للمكان داخل النص ، فهناك اليمين وفيه أبو المجون وبطانته أما اليسار فيقول عنه هذا الحاكم :

ابو المجون : ألا ترون ها هو أبو ذر على يسار المسرح .
...
انظروا إلى يسار المسرح .
إنه هناك .. إنه هنا .
إنه هو بملامحه وسحنته ولحيته .

لقد عرضت المسرحية مشروع عالمها الجديد بعد أن غاصت فى موضوع الديمقراطية، ونفذت منه إلى المسائل التى جعلتها أمام مثبطات الهمم التى تجعل العالم الجديد مستحيل التحقق . لكنها لم تكتف بالتأمل فيه كفعل الاستغراق يقف عند حدود التفسير والإدراك بل تعدت ذلك إلى اتخاذ موقف ايجابى يعتمد على سخونة المواقف وعلى الأسلوب التحريضى الذى تم به محاضرة " أبى المجون " بالأصوات الرافضة ، المحتجة ، الداعية إلى النظر فى الواقع بغضب وهو ما جاء على لسان الخطباء الثلاث ، والكورس، والمؤدى والجمهور .

(يختفى "أبو ذر" و"فاتك" ويظهر الكورس والمؤدى داخل الدائرة الضوئية بينما تتصاعد بعض أصوات من الصالة)
- نحن فى صف "أبى ذر"
- لابد أن يقيم الفقراء أمرهم بأيديهم

ـ سواء كان "أبى ذر" حاضراً أو غائباً
ـ أو سجيناً أو منفياً
....
المؤدى : أراك يا "أبا ذر"
تخطب فى المدينة السجينة
فتنهض المدينة
من نومها، من سجنها
من كربها، من حزنها
يلامسون صوتك الذى يلامس السماء
إنها الدعوة للفعل لاتخاذ موقف لتغيير العالم، إنه العمل الجماعى الذى عبر عنه الكورس فى شحنة درامية أعطت للعمل المسرحى تاريخيته ومشروعيته، وجعلت هذا الفعل سيراً إلى الأمام بعد أن تم تعرية الواقع المريض الموروث..
المؤدى :
الكورس : سنقف كالبنيان المرصوص..
" غناء درامى"
لابد أن تقاوموا.
لابد أن تقاوم.
وأنتم يا جميع الناس لا.
لابد أن تقاوموا..
....
المؤدى : يا جميع الناس
لابد أن تزاحموا.
حذارى أن تساوموا .
فالسن بالسن.
والعين بالعين.
لقد اقتحم المؤلفان – السيد حافظ ومحمد يوسف – بهذا النص مجال التجريب. لبلورة كتابة مسرحية هادفة تحيل بسياسة ، وتعبر عن الاجتماعى وتفضح المتستر وراء الزيف وذلك بطريقة فنية تعتمد على :
إشراك الجمهور فى البعد الفكرى المغروس فى النص عند كل مشهد.

استثمار الحلم المغروس فى المشاهد ، كقيمة فكرية تمنح جوانى النص توترها وتأزمها.

تحطيم الجدار الرابع بهدف تحطيم الإيهام المسرحى.

تسيييس الخطاب المسرحى وإعطائه وظيفته التعليمية.

إن مسرحية "ظهور واختفاء أبى ذر الغفارى" تبقى وثيقة أداته لمدينة فيها من يجعل البناء الديمقراطى مستحيلاً. كما أن فيها من يعيش على أمل تحقيق هذا المشروع وهو إمكان انجاز هذا الطموح إذا ما توفرت العوامل الذاتية والموضوعية للتغيير، أى عندما يرد سيف الحق إلى صاحبه الحقيقى : القاضى العزول ليتأتى الجمع ما بين المبادئ والممارسة لتتبلور مبادئ أبى ذر فى الواقع.

د. عبد الرحمن بن زيدان

خصوصيات التجريب
و مظاهره في مسرح السيد حافظ

دراسة بقلم

الهوارى بن يونس
المغرب

قبل أن نباشر البحث في الموضوعات التي عالجها مسرح السيد حافظ سنتوقف قليلا عند هم الإشكاليات في مسرحنا العربي ظاهرة التجريب . فهي الإشكالية التي شغلت بال المسرحيين العرب و لا زالت تشغلهم . فمن خلالها تبرز الصورة التي ال إليها مسرحنا العربي . و الأشواط التي قطعها في رحلتة التجريبية .
تجيز لنا الدخول إلى عوالم غير مكتشفة " تأخذ بعين الاعتبار عناصر تكوينها و اختلافها عن وطاه السؤال الغربي .
و لتحقيق هذا المطلب العسير . ترد ضرورة تحرير كل إبداعاتنا العربية من الضغوط النفسية لظلال الغرب .و تمكينها من تخطي الكائن سعيا نحو الممكن . ليخرج المسرح العربي من " حجري رحا أخذت تطحن فية بلا هوادة " . لهذا الاعتبار . تظهر عملية التجريب . فهو ضرورة معرفية و فنية يساعد على تحقيق مجموعة من المقترحات الممكنة . لأنة يتضمن سمة التحرر من الجاهز و المألوف . فالتجريب فعل يعني المغايرة و التجدد . و يعتمد في ذلك على الافتراضات و الاقتراحات الممكنة .
و بمقتضى ذلك . يصبح للتجريب فعالية أبداعية هامة . تتزاح عن تكرار النموذج السابق . و ترتقي بالذوق العام للجمهور العربي من خلال ابتكار أساليب جديدة تكون قادرة على توفير الأبعاد الفكرية المتوخاة . و تحقيق المتعة الفنية المطلوبة تمشيا مع التطورات العالمية المنجزة في حقل الإبداع المسرحي العالمي . و من ثم يكتسي التجريب طابعا ديناميا تظهر فعليتة في سياق ثراء دلالاتة الفنية و الجمالية . و مدى انفتاحة على العالم الخارجي . فالتجريب رؤيا تجديدية تختبر الوسائل التعبيرية المسرحية . وتطوع مجموعة من المكتسبات التقنية المبتكرة قصد الحصول على الأدوات و الآليات المطلوبة في استيعاب الواقع و تغيرة . لذا فان أهم خاصية تتميز بها هذة الظاهرة التي توفرها مجموعة من الوسائط . كونة يتعايش فيها الأدبي و غير الأدبي ضمن تعدد قنوات الخطاب المسرحي . فالتجريب كما هو معروف لا يقف عند حدود النص الذي لا يعد إلا جزءا من مكونات العرض المسرحي . و إنما يتبلور أكثر في هذة المكونات . فالمخرج هو الذي يستغل بشكل أكثر إمكانية التجريب . لأنه هو الذي يضيف إلى النص كل ما يجعلة حيا فوق الركح عن طريق تلك المكونات التي يمثل كل جزء منها نصا دالا و معبرا .
و في هذا الصدد يقدم " باتريس بافيس " تعريفا للمسرح التجريبي مفدة أنة "

مسرح يسخر كا الأشكال التعبيرية الجديدة قبل البحث . وذلك في علاقتها بعمل الممثل . و من ثم . فان التجريب يضع تلك المكونات في العمل المسرحي موضع التساؤل " كما إن مهمة تقضي الاستفادة مما يراة مناسبا من المدارس أو الاتجاهات و غيرها مما يندرج ضمن فعل التجريب عامة . بحثا عن أقصى درجات التواصل مع الجمهور .

وهذا ما يقتضي من عمل المجيين . الاسترشاد بمنارات أكثر توهجا في مجال البحث التجريبي . بقصد اكتشاف وسائل حديثة و ميكانزمات متطورة تعي صيرورة الحركة الثقافية . و لا تقف عند حدود هضم النظريات السابقة . و من ثم فان علاقة التجريب بحرية الإبداع تجعلةفعلا متخلصا من القيود ؛ لأنة يتجاوز ثوابها قصد بناء المغاير . لذا فان التجريب مغامرة تتميز بطابع مشاكس و مستفز باستمرار .

بيد إن هذة المهمة لا تنشا من الفراغ . فالعمل التجريبي الحقيقي لة أصولة . و ليس مجرد طفرة مندفعة . ولا يمكن لهذا العمل إن يتحقق آلا في ضوء ما انجزة الآخرون فعلا فبي الحقل نفسه . ذلك أنة كي تتقدم فلا بد أولا من النظر إلى الوراء .

فالتجريب إذا يسعى إلى تطوير تجربة شابه أو تجاوزها برؤية مختلفة . و لكن ذلك يقتضي من المبدع المجب إن يستوعب الأبدع الكائن قبل الثورة علية . ذلك بان حركة التجريب لا تخضع للزمن الثابت . و إنما تتغير باستمرار لتنخرط ضمن ورشة كبيرة من المفاهيم و الأدوات .

و إذا كان التجريب في المسرح الغربي يلتقي في كثير من مفاهيمة و اهدافة. فان هناك خصائص يتميز بها عن غيرة من المسارح الأخرى ز فما هي هذة المميزات في ضوء التراكمات المنتجة حتى الآن ؟ و ما هي علاقة التجريب في المسرح الغربي بالمسرح العربي ؟ و بصيغة أكثر وضوحا . ماهي عناصر الإتلاف و الاختلاف بين المسرح الغربي و المسرح الغربي ؟

قبل أن تجيب عن هذة الأسئلة . فلا بد آن نتوقف عن أهم المحطات التي شكلت مراحل تطورة . ز ماذا حقق فيها من تجارب لا شيما في القرن العشرين ؟

من المعروف إن إرهاصات التجريب الغربي لم تظهر في المسرح الغربي إلا مع نهاية القرن ١٩مع رائد المسرح الطليعي " الفريد جاري " واضع بذورالدراما الطليعية من خلال عملة المتميز " اوبوملكا Uburoi ".

وقد جسدت هذة المسرحية ثورة حقيقية على الدراما التقليدية و علىا لنزعة الواقعيةالسائدة . فسدت كثيرا من الفراغ الذي تركتة المدرسة السريالية . و قد استطاع " الفريد جاري " ان يبتكر أسلوبا جديدا في التشخيص . و اذ اقترح أسلوب الأقنعة في التشخيص بدل التمثيل المباشر المألوف . و تسللت إلي الأداء أجواء فنتازية امتزجت فيها السخرية المرحة بالحوارات الداخلية . لا سيما و إن النص يتحدث عن سخرية تلميذ بأستاذة . فكانت هذة التجربة نقلة كبرى مهدت لميلاد المسرح الطليعي . وهو مسرح كان المؤلف الروسي " تشيخوف " قد بشربة من خلال أعمالة الخالدة .

واهم ما ميز مسرحيات " تشيكوف " تجسيدها لقضايا المجتمع الروسي و معاناتة قبيل الثورة البلشفية . كما استطاع أن يمزج في مسرحياتة بين النزع الواقعية و التعبير الرمزي بعد ما أمدها بخيط رفيع جسد من خلا لة جو الاغتراب و القلق الذي تعيشة شخصياتة . و يمكن إن نشير في هذا الصددالى مسرحياتة نحو : " الشقيقات الثلاث – النورس – بستان الكرز – الخال فانيا و غيرها " . و قد شكلت هذة الأعمال مصدر إغراء للمخرجين . لا سيما الروس منهم . و على رأسهم " ستانسلاسفكي و ميرهولد " .

غير أن التجريب في المسرح الغربي لم يبلغ انطلاقة الحقيقية ألا مع نهاية الحربين الكونيتين بما خلفتة من أثار نفسية مدمرة . و امتعاض شديد . و هي أمور أفضت إلى الإحساس ببشاعة العالم ووحشية قاتمة الإنسان الأوربي عندما " نصبت هويتة الجديدة في قالب غريب و مرعب بدفعة بلا رحمة في نفق التقدم الآلي المعقلن . لقد بدا مؤخرا اكتشاف تكويم الجثث و الفظائع التي تمزق هذا الإنسان في اعماقة الخفية . (و بهذا اقترنت) " ولادة المسرح الأوربي مرتبطة عفويا بنشأة التحديث الأوربي . حيث تمزق الإنسان بين رحمة القديم و قالبة الجديد " .

ولم تكن تلك الرغبة وليدة تشتت الواقع الأوربي . بل كانت هناك طموحات فنية تتوخى هدم السابق من المسارح الكلاسية بدءا بالمسرح الإغريقي . و مرورا بالمسرح الديني في العصور الوسطي . و نمط المسرحيات البطولية التي عهد بها العصر الاليزابيثي . و الدراما العاطفية في القرن ١٨ . وصولا إلى الميلودراما في القرن ١٩ .

و من الذين قوضوا مبادئ هذة المسارح . نذكر رواد مسرح العبث من أمثال " صمويل بيكت " (١٩٠٦ – ١٩٨٩) و " يوجين يونسكو " (١٩١٢– ١٩٩٤).

وكان للفرنسي انتونان ارتو. صاحب نظرية مسرح القسوة الدور الكبير في تقويض النظرية الارسطية للمسرح . فقد عاد بالدراما إلى الأصول الشرقية القديمة " البالينى بخاصة " . ولم تتوقف رحلتة عند حدود الايديولوجيا . اذ استطاع إن يكون " ثوريا حقا . مثل كل المبدعين الكبار و لكن ثورتة ليست أحادية البعد و لا ثابتة و لا مؤدلجة " .

لقد فسح " ارتو " المجال إمام قدرات الجسد كي يفجر طاقاتة . و يخرج عن سلطة اللغة المنطوقة ضمن فاعلية " القسوة في تطويع قدرات الجسد الحقيقية بغرض الوصول إلى الصدق الفني . و بهذا يصبح الجسد . عند ارسطو . بديلا عن الفراغ . فهو إلى جانب المكونات السيوغرافية الديكور . الاكسسوارات . الإضاءة و غيرها " يؤدي مجموعة من الوظائف الدلالية و يساهم في خلق فضاء يعوض العلبة الإيطالية .

ولا يفوتنا إن نشير إلى جهود الرواد الآخرين . خصوصا فيما يتعلق بجانب الإخراج و قضايا التمثيل . و الإعداد الفني بعامة . و منهم رائد الثورة على القاعة الإيطالية الألماني ماكس رينهاردت (١٨٧٣ – ١٩٤٣) . و الروسيين ميرهولد (١٨٧٤ – ١٩٤٠) و ستانسلافكي (١٨٦٣ – ١٩٣٨) و يرجع الفضل لهذا الأخير في ابتكار أساليب جديدة في فن التمثيل . إلى جانب البوني (جرو تفسكي) صاحب نظرية " المسرح الفقير " ويعد " بريخت " أهم مبدع خالف المسرح الارسطي و المسرح الكلاسي عامة . فالية يرجع الفضل في فتح الباب واسعا إمام التجريب المسرحي . ذلك بان المسرح الملحمي لازال يشكل مصدر إغراء لمجموعة من الإبداعات المسرحية . و حقلا مفضلا لها بفضل اسهاماتة النظرية و التطبيقية في مجال المسرح بعامة .

بعد هذة الإشارة السريعة إلى أهم محطات التجريب الغربي نتساءل :

ما هي عناصر الائتلاف بين هذا التجريب في المسرح الغربي و بينة في المسرح العربي ؟

مما لاشك فية . إن التجريب الغربي يتميز بريبرتوار يجمع عصورا مختلفة . و هذا ما يفسر غايتة المتجهة صوب " الكفر بالمسرح التقليدي . و المسرح السائد . و هو كفر يتعداة المسرح الفن . ليشمل كل الكفر التقليدي بكل ما فية من المفاهيم و القيم الماضوية العتيقة " ذلك بان المسرح الغربي خلف رصيدا ابداعيا مهما على امتداد زمني طويل . كما افرز سيلا من الاتجاهات الفنية . و المدارس المسرحية .

و هي صفات تخول للمسرح الغربي جواز الهدم بغية تأسيس المغاير .
و مع ذلك . فأنة بالرغم من خصوبة الحقول الإبداعية و تطور الجهاز ألمفاهيمي التنظيري في الريبورتوار المسرحي الغربي . لازال جل رواد المسرح الحديث متشبثين بأصول الفرجة القديمة و قد استلهم " ارتو " مصادر فرجتة من الأصول الشرقية القديمة المنحدرة من جزر بالي . فهي في راية تمثل المنابع الصافية للفرجة . و لا سيما و أن الأساليب الجديدة لوثتها اصابع المدينة الغريبة الحديثة .
و هذا ما يشفع لنا القول بان : التجريب لا ينشا من فراغ . ذلك بان التجريب لا يلغي القديم . و أنما يتجاوزة . في حين أن قاعدة المسرح العربي تختلف في كونة يدشن " بداية طريق البحث عن صيغة عربية في المسرح " .
و من هذا المنطلق . فان التجريب في المسرح العربي يتقضي تجاوز النماذج المهيأة سلفا . و امتطاء أساليب ملائمة تتغرس في التربة المحلية من جهة . و تمنح من روافد طليعية تغتني حقل الممارسة بثمار جديدة تستجيب للذوق العام العربي من جهة أخرى . فالتجريب هو استمرار في البحث عن تقنيات جديدة . و استنباط مناهج ملائمة و جادة . و ابتداع صياغة جمالية تتناسب مع مشكلات العصر .
ومن ثم فهو . في جوهرة . رؤية أبداعية شاملة تنظر في مختلف عناصر الفرجة . بدءا بالنص باعتبارة بنية خطابية تتناسق أو تتقاطع فيها مستويات تلك البنية ضمن فضاء متعدد . و مرورا بالرؤية في مكونات الإخراج و السينوغرافيا باعتبارها تكملة للنص . أو إعادة خلق لة قصد اكتشاف علامات جديدة تختفي وراء ستار النص . و صولا إلى زعزعة عملية التلقي قصد ارتقاء بالذوق العام المسرحي العربي . لا سيما و إن المسرح العربي اليوم . كما يقول الدكتور علي الراعي . " أضحي جزءا من الوجدان العربي. و نمت لة عضلات . و طال لسانة . و ان تنقشع عنة هذة الغمامة من عدم الثقة و الرغبة في المحاكمة . و إصدار الأحكام التي تعوق تدفق الأعمال المخلصة و الجادة من أقلام الكتاب الجادين "
و يجدر التذكير بان عملية التجريب المسرحي في الوطن العربي قد انتلقت مع الرواد . و إن كانت الانطلاقة الرصينة لم تتبلور بوضوح إلا مع الدكتور " رشاد رشدي " . فقد استطاع هذا المبدع أن يقدم عملا متميزا في نهاية الخمسينات بشرت مسرحيتة المثيرة " اتفرج يا سلام " التي استلهم فيها شكل "خيال الظل الشعبي" و عبر من خلا لة على نضامين فكريب معاصرة. و بذلك استطاع

أن يطوع هذا القالب الفني لمعاجلة قضايا سياسية و اجتماعية و فنية . و كانة يؤكد أن الإشكال الشعبية العربية الإسلامية تتضمن عناصر المسرحة على غرار إشكال الغريبة المعروفة .

وإلى جانب شكل خيال الظل الشعبي استعان " رشاد رشدي " بمجموعة من الظواهر الفنية المستمدة من البيئة الشعبية المحلية . كالأغاني و المواويل الشعبية و الأذكار الدينية و جعله تخدم قالبة الفني لتشكل كلها بناء فنية متماسكة. و لكنة. و في نفس الوقت . استفاد من تقنيات المسرح الحديث : كتقنية المسرح داخل المسرح . و الارتجال في تنفيذ الأدوار و قيام الممثل الواحد بمجموعة من الأدوار و غيرها . . .

و حتى يعطي يعطي بعدا ايجابيا للتجريب . عمد الدكتور رشاد رشدي إلى كسر الجدار الرابع بغرض رفع الإيهام . و خلق تواصل مباشر مع الجمهور . و قد تعددت سمات التجريب في عملة هذا . من خلال انفتاح الفضاء المسرحي على عدة مستويات روحية . كما تحددة هذة الإشارات المسرحية في مقدمة النص :

" ميدان من ميادين القاهرة في عصر المماليك في الجانب الأيسر . قهوة الشعراء و فوقها بيت سعيد صاحب القهوة. إلى جانب القهوة محكمة و فوقها بيت قاضي القضاة الشيخ عثمان حمزة . و في الجانب الأخر . بيت أبو المعافي . و أخوة سيد . و إلى جانية دكان الحلاق عبد ألعال . و قد ساعد تعدد الأمكنة على إضفاء جو شاعري للفضاء المسرحي . و اثرائة بمجموعة من الدلالات قصد تكثيف الأبعاد الفنية و الفكرية للمسرحية .

و من حيث اللغة . اعتمد رشاد رشدي على لغة و واضحة و بسيطة . اذ زواج بين اللغة الفصحى و العامية المصرية المطراوحةبين الشعر و النثر في تناسق ذكي بين الشكل و المضمون مستمد من عصر المماليك . الذي سادت فية . من سجع و جناس و طباق و مقابلة . . كذلك فان الشكل الفني للمسرحية مستمد من مسرح خيال الظل . مما يحتم فنيا و دراميا استفاة من الغنائية التي يتميز به المسرح " .

فقد استلهم رشاد رشدي خيال الظل من منطلق حدائي و استطاع أن يبعث لنا صيغة مسرحية ضاربة في عمق التاريخ العربي و الإسلامي . و قريبة من الوجدان الشعبي . حيث وظف خيال الظل في رؤية جديدة لا تتوقف عند حدود محاكاة الواقع . و إنما تتجاوز ذلك لتعيد تشكشلة فنية ضمن مسوغات التجريب التجديدية .

و من هذا المنطلق . اقترن " خيال الظل " بوظيفة جديدة . و إذا يصبح بمثابة الكورس في هذة المسرحية : غير أنة لا يوظفة المؤلف باعتبارة معلقا . آو متدخلا في الإحداث . و أنما يوظفة باعتبارة مكونا سينو غرافيا يقوم بمهمة الإنارة و ضبط حركات الممثلين .

كما وظف شخصية سعيد " صاحب خيال الظل " من منطلق تجريبي . فهو يقوم إلى جانب الجوقة بالتدخل في الإحداث . و المساهمة في بلورتها . كما نجد في هذا المثال :

سعيد : بقى في البلد السلطانية
أحوال الناس الاجتماعية دايما زفت و اطران
دا شيء كلة عرفينة
و عارفين كمان أن
اللي يقولة السلطان
أو خدامينة
يبقى كانة قران
أنزلة الرحمن
فلمل الدادبان
قال علي ابن النعمان
أنة مجنون . . .

أو كما جاء على لسان الجوقة :

- الجوقة : (لحن جماعي مخاطبين المتفرجين على المسرح)
ألف تحيو و ألف سلام
بص و شوف الفرق بين الاثنين
ظلم و ضلال
من نرر و جمال
و مين اللي عمل الفرق دة
مين اللي حقق كل دة
انتم
و إحنا
و أحنا

و انتم

المصريين

و يبدو لنا أن الحوارات تسللت إليها لغة شعرية بالسجع . و تكرار فيها فيها مقاطع شعرية تتالف في نفس التركيب في مناسبات كثيرة و هذا الأمر يؤثر سالباعلى تماسك البناء الدرامي ، و مع ذلك فان هذة الحوارات لم تسقط في الغنائية التي كانت سمة اغلب النصوص العربية العربية خلال تلك الفترة ، لأنها تجسد لنل مجموعه من الاحدلث و المواقف بكثير من الدرامية ، و فضلا عن ذلك ، فهي لا تتورط في الأسلوب التحريضي المباشر الذي يغلب على كثير من إعمالنا المسرحية العربية .

و يمكن القول : أن رشاد رشدي استطاع إن يستلهم شكل خيال الظل و يعيد صياغتة فنيا ليسلط من خلا لة اضواؤة على إحداث العصر المملوكي ، و هي إحداث أو مواقف لا يخلوا منها عصرنا الراهن . و بذلك طوع مجموعة من الأساليب الفنية القديمة لصالح التجريب ، كما مسرح عدة إشكال احتفالية (كالرقص و الغناء) في أسلوب حكائي يستوعب قضايا العصر ، و يلبي الذوق العام للجمهور العربي .

و قد بشرت هذة الخطوة التجريبية في المسرح العربي بميلاد محاولات عدة شكلت الإرهاصات الجادة للتجريب ، سنجد لثارها و أضح في الستينات مع يوسف إدريس و توفيق الحكيم و علي الراعي و محمود دياب و غيرهم ممن كانوا يبحثون عن قالب ملائم يؤسس مسرحا عربيا قائم الذات ، و يتوحد مع الجماهير العريضة في الوطن العربي .

بيد أن هذة المحاولات سواء على مستوى الأبدع أم الكتابات التنظيرية بقيت " متعثرة حينا و خجولة حينا آخر ، حتى كانت هزيمة ١٩٦٧ التي ابانت عن إفلاس الهياكل السائدة في المجتمع العربي . و بذلك صار التفكير جادا أكثر في خلق هوية متميزة للمسرح العربي "

و بموازاة لتنامي البعث التحرري الفكر النهوضي العربي ، تواصلت اسهمات المبدعين العرب على الرغم من أنها لم تستطع حتى الآن إن تشك مذهبا خاصا يجمع ستات الاجتهادات المسرحية العربية نتيجة اختلاف الحقول الفنية و المرجعيات مختلفة المشارب .

على أن هذا الفعل التحرري لم يمنع من تبلور النضج الفني الذي يتجاوز حدود

مجاراة النمزج الغربي ، و ابتكار أشكال بكر تتلام مع الذوق العام ، بل و تساهم في ترقية هذا الذوق . و في الوقت نفسة تستجيب لمتطلبات الواقع و تحولاتة . و بمعنى أخر فان صفة التجديد تبقى واردة ، لان كل تجريب يسعى إلى تأسيس المغاير و الإبحار في محيط المغامرة ، دونما تقيد بضوبط محدودة ، و تعاليم سلطوية في سياق الوعي بمهمة التجريب المنوطو ب " محاولات التحلق فوق الواقع ، وصولا إلى تحقيق حلم التطور الفني الذي هو في الوقت نفسة ليس منفصلا عن حلم الإنسان الذي يهدف الوصول لحالة أفضل "

فمن آفاق التجريب إدراك الارتقاء بالفن نحو الأفضل استجابة المبدع نفسة ، و لتطلعات مجتمعة من جهة ثانية في سبيل البحث عن شكل و معنى جديدين يكونان أكثر ملائمة ، و أكثر تعبيرا عن قالبنا و روحنا ، و أكثر كشفا عن تيمات حياة الشعب في غالبيتة العظمى و مفارقة هذة الحياة و تخديمها التخديم الفني الصحيح . تتضافر . بمقتضاة . هذة المسوغات في تقديم الحيوية المطلوبة ، و الحركية المتدفقة في الخلق و الابتكار ليظل هذا العامل " متحركا ما لم تتوقف عملية التجريب نفسها " .

لكن مهمة مثل هذة تتطلب الإلمام بحصاد تجارب إنسانية تتفاعل فيها مختلف التراكمات الثقافية، والخبرات الإنسانية، لان هذا الأمر يوفر للفنان ثراء معرفيا وفنيا .

فانفتاحة على العالم الخارجي ، و واطلاعة على مكونات التراث العالمية المضيئة يعد مطلبا ضروريا باعتبارة " إن قيام أي عمل تجريبي في ثقافة محلية معزولة ومختلفة غير قادرة على الاحتكاك و التداخل مع الثقافات الأخرى مسالة غير ممكنة على الإطلاق . . و من هنا فان خصوصية التجريب تتمثل في كونة عملا إنسانيا خلاقا " .

بيد إن حتمية السجال الثقافي بين التجريب في المسرح الغربي و التجريب في المسرح العربي افرزت سمة ولع المسرحيين العرب ببعض المدارس الغربية، وانبهارهم بالاتجاهات الأجنبية دون مراعاة الخصوصية المحلية للذوق العربي العام . و بهذا من شانة إن يرسخ فكرة المركزية الغربية المغلوطة. "و لكي نجرب لابد إن نفعل مثل بيتر بروك أو شانيا او بريخت، أي إن التجريب مرادف للانسلاخ عن الذات ، و إن تقفز على ما هو مضموني و روحي ، و تعانق مع ما هو شكلاني محض "

و لقد كان لهذا الموقف اثار سلبية على استنباط الأبعاد الحقيقية للتجريب الذي ظن فية البعض أنها حركة توازي العبث أو إلا معقول و الغرابة الذاهبة في صوت الإبهام . و قد ساهمت هذة الفكرة في قص جناح الإبداعات العربية حادت بها إلى الميوعة الفنية .

وهي القاعدة التي تنطبق على مهرجان دولي من حجم ملتقي القاهرة السنوي للمسرح التجريبي الذي يغرق اغراقا كبيرةا في الجانب الاستعراضي ، لا سيما و أن هذا الجانب يعد مقياسا كبيرا للظفر بإحدى الجوائز المخصصة في المنافسة بين العروض .

و لما كن الانفتاح على الاتجاهات العالمية لا يخلو من أهمية تتجلى نتائجها خاصة في حقل المواهب ، فأنة من جهة أخرى ينطوي على سلبيات قد تؤدي بأغلب المبدعين المسرحيين العرب إلى الابتعاد عن الإمساك بخيط المسافة الرابطة بين الشكل و المضمون و تغريب الملتقى العربي بابتعاد عن ذوقة باستعارة تقنيات غريبة عنة . لأنة اقتباس الإشكال الغربية و إفراغها داخل وعاء واقعنا العربي ، يفضي إلى نتائج عكسية تعلوفيها الكفة لصالح الشكل.

و قد تنعكس هذة المعادلة ليصبح المضمون سيدا لصالح اكبر ظاهرة طغت على سطح مسرحنا العربي ، و هي التصاق التجريب بالسياسة ، حتى أصبحت هذة الأخيرة. و على رأي الدكتور مصطفى رمضاني الحصان الذي يجر عربة المسرح، و ليس العكس كما ينبغي إن يكون . و مهمة المسرح العربي ، آو بالاحرى مشروعة الهام يتاسس على ما يقدمة من رؤى جمالية لا تتعالى فيها المواقف السياسية و الأيديولوجيات المغرضة ، ف " الناتج الذي يرفعة شعارات هو وسيلة الأعلام عليها إن تغير حاكم... أما الفن و الأدب.. فهما اقرب إلى الثبات والالتصاق بالتكوين التربوي للكائن و الفرد و الجماعات ". و لنا من الامثلة ما نقيس علية هذا الدعم فإعمال العظماء من الأدباء و الفنانين لازالت تحتفظ لنفسها بصفة الخلود ، إما المذاهب السياسية التي ساقتها فقد توارت مع مرور الزمن . فإبداعات " بريخت " الكثيرة لازالت مصدر اغراء لمختلف المسرحيين على اختلاف جنسياتهم ، بما قدمتة من إنجازات مهمة في جانب التقتيات الفنية والسيوغرافية . في حين إن دعواتها للماركسية سرعان ما تحولت إلى خيط دخان سابح.

لهذا و بعد إن وعي المسرح العربي و جهتة ، و خطورة المسالك المؤدية إليها ، فانة إن الأوان لان يرسم خطاة العاكسة لجسدة المتغذي من روح بيئتة المحلية ومناخة الخاص بة . فبعد إن عرف الإنسان النوع –حسب تغير غز الدين المدني –

علية إن يولى وجهة شطر الإشكال الوفيرة التي يختزنها تراثة كي يحقق مكسب الانفلات من التبعية التي تجاوزت " حدود الدهشة و الاندهاش . على المسرح الغربي في الشكل الذي بدا فية " . و هو المطلب الذي أصبح ينادي بة اغلب النظيرات العربية التي يراود حلمها تحقيق التصورات المقترحة بما يتناسب مع الجوانب التطبيقية لإعمالها .

كل ذلك كي لا يتبقى " مجرد ممارسات هلامية و غافية " اذ عليها إن تتساوق " في سياق مسرحي يراعى جدلية التفاعل بين الفن و كل العوامل التي تتحكم بالإنسان العربي و قضاياة " . و هي مهمة شاقة لا تاخذ طريقها إلى النهج الصحيح إلا باستمرار عدد كبير من الإبداعات ، تنم عن بزوغ نهضة حديثة للمسرح العربي إلي أصبح بصيص نورها يبرز نسبيا . غير أن اكتمال اشعاعها يظل بعيد الآمل إذا لم تراع ذاتها .

ويبدو إن أفضل سبيل لا جتناب تكرار النماذج المسرحية الغربية يقتضي الإلمام برسالة المسرح السامية بما تقدمة من إعمال تخدم المتلقي في إطار العام بدل اللجوء إلى تكويم النظريات، و استيراد المفاهيم الغربية عن ذوقنا.

و من ثم فان الإجابة عن إشكالية التوفيق بين المحلي و العالمي في التجارب المسرحية العربية و تكيفها مع خصوصياتنا العربية و الإسلامية .

وفضلا عن ذلك. فان تعدد مستويات الخطاب المسرحي يقتضي ايجاد المعادلات المناسبة بين المستويين الفكري والجمالي باعتبارهم يشكلان نسيجا متكاملا ضمن مكونات الخطاب النصية والإخراجية والسينوغرافيا ككل

و تأسيسا على ذلك ، فان مقاربت إشكاليات التجريب في المسرح العربي يمكن إن نحددها في مظهرين اثنين ، فالمظهر الأول ، يتحدد في طبيعة العلاقة بين التجريب في المسرح الغربي ، و هو تعاقد يندرج في سياق علاقة الذات لأخر ، و حتمية التبادل الثقافي . و هذا الأمر يطرح إشكالية إثبات الذات ، و حوافز المسرح العربي في البحث عن هويتة .

إما المظهر الثاني لهذة الاشكاية ، فيقترن بإيجاد مواصفات جديدة ، و صيغ ملائمة للفرجة المسرحية العربية بلغة خلق شروط مناسبة لاكتمال الفعل التجريبي في المسرح العربي .

إن التجريب في المسرح العربي يتميز بخصوصيات منفردة تكتسي خطورة بالغة ، و هي تقدم إشكاليات متداخلة تقترن أولاها بالهم التأسيسي ، إما الإشكاليات الأخرى ، فيمكن إن نصلها بطبيعة التجريب نفسة ، و بهاجس المجريين المرتبط

بالبحث عن الصيغ المغايرة و المختلقة لحدود التجارب السابقة .
غير إن تداخل الخبرات الإنسانية ، و تعايش ثقافاتها ضمن نسيج عالمي يسير أشكالا أكثر ، قد تتشابة بموجبة الأعمال المسرحية .
و في ضوء هذا الكم الهائل من المبادرات العالمية و الإنجازات الغربية يتعدد مدارسها و مناهجها . كيف يمكن للتجريب العربي إن يؤسس فرادتة و يصبح فاعلا في الثقافة العالمية على غرار التجارب الإنسانية الأخرى دون التضحية بالخصوصية الاجتماعية و الحضارية للأمة العربية ؟
في سياق هذة المهمة الصعبة . كيف يمكن للطاقات المسرحية العربية إن تخلق مسرحا يتميز بخطاب يختلف عن قاطرة المسرح الغربي ؟
إن المسرح كحياة يتجدد و يتطور بطور المواقف الإنسانية و تغييرها . فمنذ نشاتة الأولى بين معابد اليونان ، و الإنسان يحاول إن يكتشف سر جاذبيتة ، و ينصت إلى صخب أبطالة و هم يتصارعون مع قوى ميتافيزيقية تكبك جماحهم . غير إن هذا الإنسان بحكم ايمانة بقدرة التجاوز رأي إن يكسر الجدران ، و ينتقل إلى جوهر الصراع الذي يربطة بالحياة . و بذلك أخذت الكتابة المسرحية تكسر لحظتها الآنية لبناء و اقع أخر ، و هو مبدؤها الذي لا تتعالى عنة ، و لكنها تسمو بة بعد إن تستوعبة و تنتج معرفتة .
و في الوقت نفسة تحاول إن تكسر تلك اللحظة ، و تعبر عنها بطريقة جمالية تعبق بالتوتر الحاد و ترفض الاجترار ، كما يقول المرحوم محمد مسكين ، " أن تكتب مسرحية يعني ان تعيد بناء الأشياء والناس. إن الكتابة المسرحية هي فصل يحدث الشرخ في السيرورة المتزنة للواقع . لهذا فهي كسر للتوازن الظاهري " .
غير أن هذا الأمر يقتضي وسائل جديدة قادرة على نبذ الاعراف الفنية التقليدية السائدة التي لا يستجيب للفئات العريضة من متذوقي الفن الدرامي .
وكان الدراماتورج. السيد حافظ. ولا يزال من خلال ابداعاتة المتدفقة واحدا من هؤلاء الذين جسدوا التوجة الصحيح القائم على استكمال المقومات التعبيرية الدرامية ، في افق تاسيس كتابات واعية منذ الستينات .
الا إن هذة اليقظة لم تتبلور بشكل واضح ، لا سيما في ظل ألازمة السائدة للمسرح المصري الذي سادتة نظرة كانت تعتقد إن المسرح " مجرد دار عرض للتسلية و الترفية ، و انتاجة لا يعدو ان يكون ساعة من سلع الريح تدخل تحت اسم تجارة الضحك و التسلية و التجميل و كسب الغفلة و التحجر و الجمود " .
فوسط ضباب كثيف من الأعمال السائدة آنذاك ، ازدهار المسرح التجاري و كاد ان

يحجب المحاولات التي انبعثت في فجر سادة ظلام تلك الفترة . و قد لعبت الدولة دورا سلبيا ساهم في انحسار المسرح الجاد بسبب الحمالات المعادية لكتاب المسرح ، و الممارسة الرقابية للنصوص المسرحية . كما ساهمت الهياكل التنظيمية لمؤسسات المسرح في انحدار المستوى الثقافي . و بذلك ساهمة سياسة التهميش في " انحسار المسرح الجاد . و انطفاء الجذور الثقافية الإنتاج المسرحي عموما " .

و تتصالح أوضاع أخرى لترسيخ الوضع في المسرح المصري ، على وجة الخصوص ، و المسرح العربي عموما . الا و هو فساد الذوق العام الفني للجمهور المقابل على هذة الإعمال التجارية . و مما يزكى هذا التدني الملحوظ ان الجمهور يظل سلبيا و بعيدا عن المشاركة في الخلق و الإبداع . فضلا عن ذلك . لم تتحرك حركة التأليف المسرحي في الساحة المصرية اهدافها المنوطة بها . فقد فش ثلة من المؤلفين من أمثال محمد عناني و سمير سرحان و عبد العزيز حمودة و فوزي فهمي و علي سالم و غيرهم في بلورة وعي فني واضح ، و نضج جمالي يستجيب للدراما المعاصرة ، و يفي لمتطلبات الواقع الجديد ، و أنما سقطت إبداعاتهم في فخ الإسقاط السياسي و الاستعراض التراثي المباشر في غالب الاحيان . و يبدو ان هناك عوامل متعددة لخصت ب " أوزوريس إلى ان يخرج من قاع النيل كي يعانق ايزيس " التي يقول عنها السيد حافظ " فعشيقتي ايزيس تهبني في كل رحلة سرا من أسرار الحقيقة ، تهبني رفضا منقوعا في شريان الوعي "

فقد كانت ايزيس – أو مصر – هي التي امدتة بخصوبة الفن ، و الهمتة ينابيع التجريب الصافية التي كدرها احتقار المتطفلين . و في هذا يضيف السيد حافظ : " جيلنا من الكتاب الذي لم يظهر إلى الآن ، جيل رائع ملئ بأشياء خفية مكتوب عليها ممنوع الاقتراب من هيئة المسرح و الثقافة الجماهيرية ، لان الهيئة احتكار للمفلسين فكريا . و الثقافة الجماهيرية مرتع للفوارغ من كل شيء في الاقلام " .

تسلل هذا الفتى الاسكندراني إذن بين أحشاء الدروب المقهورة ، و فتح عينية على الكنابة و عمرة لا يتجاوز ربيعة الثاني و العشرين ، فأعلن بذالك عن قرب نهاية خريف المتطفلين . و كانت الانطلاقة مع أحدى المسرحيات التي دخلت التجريب من بابة الواسع ، و يكفي عنوانها المثير دلالة على ذلك " التفاهة في بلاد الا معنى " سنة ١٩٧٠ .

و لم تكن هذة الباكورة لتسلم من الهجوم الشرس ، بل و الرفض القاطع . فخلال الندوة التي اقامتها جمعية الدراما بالقاهرة لمناقشة هذة المسرحية انطلقت سهام

النقد معلنة عن مقاطعة هذة الإعمال . و قد قام المبدع علي سالم خلالها ليعلن رفضة لمثل هذا التجريب المسرحي لأنة " تخريب في المسرح ، و في عقلية الجمهور ، و لن يقدم هذا العمل ، انني لو حكمت لطلبات إطلاق النار على مثل هذه الإعمال التي لا تبتني الإنسان و لكنها تهدمة " .

لقد كانت تجربة تخريبية للشكل المسرحي السائد ، و لكنها كانت تسعى إلى التبشير بأسلوب جديد في الكتابة . و بذالك كانت هذة المسرحية تمثل سابقة تسمو بعقل الجمهور و بذوقة من اجل بناء تصور جديد و ذوق مغاير و نمط مخالف للسائد و الجتهز من المسرح العربي . فالمسرحية تؤكد هذا الجانب التجريبي . " فشخصية المزيع " في المسرحية فقدت تواصلها مع العالم . و لم تستطع ان تعبر عن طموحاتها الفنية لاصطدامها بارض الواقع . و كانت رحلتها شبيهة بالحلم . لهذا قرر المذيع ، الذي هو صوت الكاتب نفسة . أم يقف عجلاتها . و هو موقف طليعي يعكس طموحات السيد حافظ المصر على تقديم المغاير و الجديد . و هذا ليس غريبا من مبدع خرج " من خميرة ارض النيل كالصاعقة ، أو كالنار على الشارع المصري و كان يلتقط أنفاس البحر ، و يحمل نهر الكلام ز الرؤيا و يحمل موجات الإبداع للشارع الثقافي العربي . و قد اقتحم المسرح الطليعي حتى يكشف القناع عن الحرف العربي. و الظلام عن الاستعارة و يمحو الضباب عن الكتابة ".

و قد استطاع السيد حافظ . من خلال هذة المسرحية الشبيهة . بالكارت بوستال . كما يصفها احد النقاد ان يغرس بذورا تجريبية جديدة . و يختلس تركيبات الواقع البئيس بطريقة غير معهودة . فقد ابرز مظاهر التجريب بشكل مثير ، لا سيما حين وظف أشياء جامدة لكرسي . فانيلة مثلثات . ميكروفون..." باعتبارها معادلات لأبطال بشريين . و هو توظيف ذكي استطاع من خلالة السيد حافظ ان يفجر اللغة بكل ما تحملة من أبعاد رمزية و ايحاءات مكثفة لتعكس بكل مرارة مفارقات " العصر الذري الحجري (البرونزي) في القرن الفوضوي ، في ارض الا محدود الملوث ".

و لم يكن هدف المؤلف مجرد التمرد على إشكال القوالب الراكدة ، بل كانت هناك عوامل أخرى ساقتها الظروف الاجتماعية و السياسية المثقلة للمجتمع المصري بخاصة ، و المجتمع العربي بعامة .

و سنحاول ان نكشف عن علاقة التجريب عمدة بهذه العوامل ، و كيف ساهمت في تطوير تجربتة الإبداعية في مجال المسرح.

الهوارى بن يونس

علمونا أن نموت وتعلمنا أن نحيا

دراسة تطبيقية

بقلم : بنيونس الهواري - المغرب

كم كنا نبحث عن حوار نبدأ به الرحلة لنمتطي قطار البحث والتحصيل ، فما أحلى أن نحقق هذا الحلم، أن نعانق عشق المغامرة نفتش فيها عن زاد الحصيلة لبلوغ المراد. فهل هذا يعني أننا لا زلنا نحلق في سماء العبث؟ أو أننا محونا رعشه الكلمات الخرساء ووصلنا إلى شاطئ الأمان؟.

لعل من الأسباب التي دعتني إلى اختيار موضوع كهذا "التجريب في مسرح السد حافظ: حبيبتي أنا مسافر والقطار أنت والرحلة الإنسان" نموذجاً ، أولاً: اهتمامي بالمسرح ومن جهة ثانية طبيعة موضوع التجريب وحيوية مضامينه وأشكاله ، خاصة إذا تعلق الأمر بمبدع مثل السيد حافظ وهذا بالرغم من صعوبة الطريقة في بادئ الأمر وتقل أبرز هذه الصعوبات هو قلة المراجع. لكن تأكد لي مع مرور الوقت إنني كنت محظوظاً حينما كان لي الشرف أن يشرف الأستاذ/ مصطفى رمضاني على بحثي. وله يعود الفضل في اختيار موضوعي ، إذ لم يبخل علي بتوجيهاته ومساعدته. كما يعود الفضل للمبدع المصري السيد حافظ الذي لمست فيه رحابه صدوره ، والذي أقدر فيه روح السخاء والعطاء.

وتبعاً لما جرت عليه العادة ، فإنه يجب أن نشير إلى أهم المحاور التي اشتمل عليها هذا البحث:

المدخل وتناولت فيه مراحل المسرح العربي بإيجاز ، تحت عنوان: المسرح العربي من المصادرة إلى البحث عن الذات ، وهو عبارة عن نظرة تاريخية حاولت فيها تتبع مراحل المسرح العربي انطلاقاً من تأثره بالغرب في فترة الترجمة أو الاقتباس، مروراً بمحاولة المسرحيين العرب في إيجاد قوالب حديدة للفن الدرامي. وهي مرحلة حاولت أن تبحث عن نفسها لكنها لم تستطع أن تتخلص من التبعية من أشكال العداء الأجنبي، وهذا قبل أن يهتدي المسرح العربي إلى التجريب كأسلوب جديد يحاول البحث عن الذات.

الباب الأول: إرهاهات التجريب في المسرح العربي:

الفصل الأول: التجريب في المسرح العربي وهذا انطلاقاً من: تأثره بالغرب ، ثم تفكيره في عملية التأصيل.

والفصل الثاني: التجريب في مسرح السيد حافظ وهذا من خلال ، موقع السيد حافظ في المسرح التجريبي.

الظروف التي أحاطت به ، والصعوبات التي واجهته مع الإشارة إلى بعض أعماله المسرحية.

الباب الثاني: حضور الجانب التجريبي في مسرحية السيد حافظ حبيبتي أنا مسافر

والقطار أنت والرحلة الإنسان".

الفصل الأول: التجريب الفكري في المسرحية ، مع إبراز أهم المضامين التي حملتها هذه التجربة:

- رحلة الإنسان بين الحلم والواقع.
- رصد الواقع بتناقضاته وأوضاعه المتردية.
- الفعل الثوري بين الاستحالة والأمكان.
- المظاهر الفكرية التجريبية في هذه المسرحية.
- الهدف من تأليفها.

الفصل الثاني: التجريب الجمالي في المسرحية، وهذا من خلال: الصراع الدرامي.

- الحدث.
- الزمان.
- المكان.
- الحوار.
- الشخصيات.
- اللغة.
- خاتمة.

المسرح فن مستورد، بل بعيد عن التربية العربية، تلك فكرة انساق وراءها العديد من الباحثين الغربيين والعرب على حد سواء.

في ضوء هذه المعادلة ، هل يمكن الحديث عن مسرح عربي؟ وما هي السبل الكفيلة لتأكيد أو نفي ذلك؟ سؤال جدير بالطرح والتساؤل ، لكن قبل ذلك لابد من التأكيد على أن الفن الدرامي تربى في التربة العربية – ولو في أشكاله البسيطة - ، لكن تعاملنا مع هذا الفن هو الذي قلب حتما تلك الموازين. وبمعنى آخر إن ممارستنا هي التي ستحدد لنا ذلك.

فهل الحديث عن مسرحي عربي ينحصر ضمن ما هو في ماضينا وذاكرتنا؟ أو أن مصالحتنا مع الغرب كفيلة بتحقيق هذا المشروع؟ لا شك في أن انكماشنا على الذات لا يفيدنا قطعاً، كما أن ذو باننا في الغرب يؤدي بنا إلى الطريق السدود. وبهذا الشكل سنأخذ معادلة أصعب من الأولى.

لكن ما ينبغي التأكيد عليه – وهو ما لا نستطيع إنكاره أن الاستفادة من موروثنا الثقافي والحضاري ستكسبنا الثقة التي افتقدناها منذ زمن بعيد. لكن ما يمكن أخذه

بعين الاعتبار هو أن هذا الماضي لا يمكن أن يكون مجرد تراكم لما هوآت، فالماضي ما هو إلا إضاءه لحاضرنا ، هذا الحاضر الذي ينبغي أن يكون في علاقته مع الماضي علاقة إضافة لا علاقة تراكم، كما أن الاستفادة من التجارب الطلائعية العالمية لا يمكن أن نستهين بها ، لأن علاقة الثقافات تبقى واردة. كما أن الاحتكاك سيطور ولا شك هذا الفن وهذا ما أكده محمد زهير في معرض حديثه عن مسرح الهواة بالمغرب: "إن التجارب الناضجة في مسرح الهواة يقترن تعاملها مع التجارب الطلائعية في المسرح العالمي ، ببحث دؤوب في التراث الفني والثقافي الشعبي والنخب ، وطنيا وقومياً من منظور معاصر ، وتوظيفهما درامياً كتوظيف الحلقة والرأي وبعض العادات الشعبية والتقاليد والشخصيات والأحداث والمواقف التاريخية والرموز التراثية: توظيفاً إحالياً بحيث تضيء الحاضر وتسهم في الوعي بشروطه عبر الوعي المخصوص بالماضي ، بمعنى آخر فأنها لا تقرأ الماضي قراءة تراكم، ولكن قراءة نقدية تحقق إضاءة ، وفي الآن ذاته وعياً بشروط الحاضر"(١)

أن الحديث الذي أثاره الباحث ضمن كلامه عن المسرح الهاوي بالمغرب ينطبق على المسرح العربي ككل ، على اعتبار أن المسرح المغربي جزء لا يتجزأ عن المسرح العربي. وهي التفاته جريئة تأكد على أن التعامل مع الماضي لا يقف عند الذوبان في هذا الحاضر، بل باعتباره جسراً يوضح الرؤية وينمي شروط هذا الحاضر.

ترى كيف تعامل المسرح العربي مع ذلك لتحقيق أصالته وتجدره؟ هل في مغازلته للغرب؟ هل فى مغازلته للغرب؟ أم بالتعبير عن ذاتيته؟ إن الإجابة عن هذا السؤال لا يمكن أن نحسم فيها إلا بتتبع الأشواط التي قطعها المسرح العربي.

تلك مسيرة لا شك أنها تراوحت بين المد والجزر قبل أن تستوي على سوقها، وقد رسختها تجارب أو بالأخرى مرحلة الاقتباس والذوبان في الغرب. والتي دشنها" مارون النقاش" في ترجمته لمسرحية "البخيل لموليير" ، والذي اعتبر أن المسرح ذهب إفرنجي مسبوكاً عربياً. ليتبعه في ذلك كل من " يعقوب صنوع موليير العرب " وأبو خليل القباني" وهي محاولات أقل ما ننعتها به أنها شكلت مرحلة الاقتباس والرتجمة لا غير ، أدت بالمسرح العربي إلى الضياع، كانت

---

(١) عبد الكريم برشيد: حدود الكائن والممكن فى المسرح الاحتفالى الطبعة الأولى سنة ١٩٨٥ منشورات درا الثقافة البيضاء سلسلة الدراسات النقدية ٣ : ٥١.

استجابة لمرحلة المناقفة التي مست الفنون الأدبية كان الفن الدرامي من واجهاتها الرئيسية.

فهل سيستفيد الجيل القادم من ذلك؟ أو أنه سيواصل تبعيته للغرب؟ وهي المرحلة التي أعقبت ثورة ١٩١٩ بمصر ، قبلة المسرح العربي، والتي يمكن أن ننعتها بالبحث عن تجذير الفن الدرامي على الساحة العربية. فهل وقت هذا الحيل في تأدية هذه الرسالة؟

إن ما يمكن استخلاصه من إنتاج هذه الفترة في الفن المسرحي ، أنه لم يستطع التخلص من الإرث الارسطي والذي ظل يتقيد بالوحدات الثلاث (الزمان والمكان والحدث) وبذلك لم يستطع هؤلاء الرواد الانفلات من القبضة الأجنبية ، وهذا ما أكده "أحمد شوقي في مصرع كيلوبترا" فبالرغم من كونه بشر بميلاد مسرح غنائي إلا أنه لم ينج من الاسقاط ، لذلك غلبت الغنائية في مسرحيته. هذا ما لم يكن في استطاعة الجمهور العربي أو يتقبله. وقد تبعه في ذلك تلميذه "عزيز أباظه في مسرحيته التاريخية الناصر" على شكل شعر ، فكانت أن لاقت نفس المصير. ثم توالت المحاولات مع "محمود تيمور" في مسرحيته "صقر قريش" ، والتي وإن كانت توحي بتنفسات جديدة ، فإنها لم تحمل أي جديد على المستوى الفني. وما يقال عن هذه التوجهات يمكن أن تنطبق على مسرحياته "أهل الكهف" – شهر زاد ... لتوفيق الحكيم.

إن ما ينبغي لا زالت تسجيله على هذه المرحلة ، وبالرغم من بحثها الدؤوب في التراث والتاريخ العربيين لا زالت ترتدي ثياب غربية ، بل ولا زالت ترى المسرح العربي في الآخر. فقد يقول قائل إن بحث هؤلاء في الماضى وذاكرة الثقافة العربية خطوة عملاقة نحو التأسيس. قد يصدق ذلك من وجه واحد ، إلا أنه في المقابل لا زال يدين للغرب وينحني أمامه. وهذا ما أبرزته فكرة التعادلية التي كانت مسماً خاصاً بالحكيم، وفي هذا الصدد يشير "توفيق الحكيم" إلى تجربته فى أهل الكهف:" فإن المقصود عندي لم يكن مجرد أخذ قصة من الكتاب الكريم ووضعها في قالب تقليدي ، بل كان الهدف هو النظر إلى أساطيرنا الإسلامية بعين التراجيدية الإغريقية. هو إحداث هذا التزاوج بين العقليتين والأدبين"[(١)]

وهي إشارة تؤكد بالطبع تلك البرزخية التي ظلت حاضرة في إنتاجات "توفيق

(١) محمد زهير: المسرح المغربى والبحث عن هوية فاعلة مجلة التأسير (المغربية) السنة الأولى العدد الأول يناير ١٩٨٧ ص: ٤٠.

الحكيم" بالرغم ما احتوته من أبعاد فكرية ، والتي لم يكن في وسعها أن تشفع ما ذهب إليه هذا الأخير. آية ذلك أن أعمال هؤلاء اتجهت إلى الماضي إلا لمجرد الاحتماء ، إذ أنها لم تستطيع أن تنفض عنها غبار التبعية وفي ذلك يقول المرحوم/ محمد مسكين: "لهذا تم التوجه إلى الماضي كلية كآلية دفاعية ضد أشكال الإحباط التي تمارسها الحاضرة الغربية على الذات العربية. أن هاتة الحالة العامة أفرزت مسرحياً – وعلى المستوى النقدي والتاريخي خطاباً مسرحياً تبريرياً ينكفئ على ذاته ، ولا يبحث في تاريخ المسرح العربي إلا بهدف الاحتماء"(١)

وعلى الرغم من ذلك تبقى التفاته هؤلاء جديرة بالتتبع، كونها جاءت بوعي جديد بضرورة التجديد. إلا أن ذلك وجد وبشكل واضح في المرحلة التي أعقبت ثورة ١٩٥٢.

وهي محاولات جاءت لتزعزع ما كان سابقاً ، تعي بضرورة الانسلاخ عن الغرب. وبالتالي تدافع عن الإحباط الذي كرسه الاستعمار. وهكذا كان الفن الدرامي مجالاً أو منصة للدفاع عن الحرية والاستقلال ، ورفض أشكال التبعية في كل المستويات. وفي الوقت نفسه تحاول أن تشرك الجمهور العربي في العمل المسرحي، بعدما ظل لفترات طويلة بعيداً عن هذا الفن دون إغفال الجوانب الجمالية في العمل المسرحي.

فهل حالف هؤلاء المبدعين الحظ في تحقيق ذلك؟ وما هو نصيب تلك الجوانب الجمالية في أعمالهم؟ . مرة أخرى كان التراث والتاريخ العربيين هو الهاجس الذي شغل بال الكثير، وهذا للتصدي لأشكال التغريب الاستعماري. فهل تمكن رواد هذه الفترة من تحقيق ذلك؟ أم أن ذلك بقى مجرد احتماء كما سبقت الإشارة إلى ذلك؟.

إن ما ينبغي تسجيله على هذه الفترة كونها، قد دشنت عهداً جديداً ينم عن رؤية واضحة توحي بالانفاق. وفي هذا المجال – وعلى سبيل المثال لا الحصر – يمكن أن نسجل محاولات "نعمات عاشور" رائد المسرح الاجتماعي ، التي أبدى فيها وعيه بمشاكل الشعب اليومية ، التي زاد من حدتها المستعمر ، وهي محاولات تحمل دعوات توحي بالإنفلات من الغرب ، وهذا من خلال محاولته في الخمسينات "الناس اللي تحت" ، ومحاولته في الستينات" الناي اللي بره" . والتي تدعو إلى إقرار الدموقراطية والحرية والتغيير الاجتماعي ، وهذا يتضح أيضاً من خلال اللغة

---

(١) محمد مسكين: المسرح العربى الحديث بين ضياع الهوية وغياب الرؤية التاريخية مجلة الوحدة السنة الثامنة العدد 94 – 95 يوليو أغسطس ١٩٩٢ ص: ٧.

المستعملة التي تقترب أكثر من الجماهير ، لتفض حدود النص الأدبي الذي ظل الفن الدرامي حبيساً في إطاره ولفترات طويلة.
وعلى نفس الاتجاه وإن كان بشكل آخر ، دأب "صلاح عبد الصبور" إلى الاتجاه إلى التراث الصوفي من خلال مسرحيته مأساة الحلاج" ، مع إدخال الفن الشعبي على مسرحيته، وهي محاولة كانت مؤهلة ليتقبلها الجمهور ، ما دامت تزاوج بين التاريخ والشعر هذا الفن الأخير الذي تقبله الجمهور لتجذر تربته في التاريخ العربي.
أن هذا الجرد التاريخي لا يهدف إلى التاريخ فحسب ، بل يسعى بالأساس إلى تجذير هذا الفن من خلال الاستفادة من الأشواط التي قطعها. ومن تم تجاوز ما هو كائن إلى ما هو ممكن – على حد تعبير الباحث عبد الكريم برشيد".
بقى إلا أن نتساءل ، ما هى نهاية الطريق؟ وبالتالي استطعنا أن نمثل مسرحنا العربي. أم أن الفن الدرامي لازال يحتاج إلى نفس جديد ، وكيف يمحى تلك البداية الخجولة التي ظل ولفترات طويلة محاصر تحت رحمتها.
في الواقع إنها ليست سوى البداية ، وكشأن كل بداية لابد أن تكون محتشمة ومتذبذبة في آن واحد. وعلى هذا الأساس كان علينا أن تختزل تلك المراحل ونبحث عن انطلاقه جديدة ، من شأنها أن تعيد أو بالاخرى تسعى إلى التأسيس.
وهذا يعني أن المسرح العربي لازال يبحث عن ذاته لتجاوز فترة المصادرة. فإلي أي حد استطاع المسرح العربي أن يكتشف هديته؟ وهل تحقيق هذا المشروع لابد أن ينطلق من فراغ ليبدأ من جديد أو يستفيد مما هو معطي؟ وهل من خلال نفسه أو من خلال الآخر أسئلة تحدث لنا الحرج بلا شك ، لكنها في الوقت نفسه تنير لنا الطريق.
لدخول مغامرة من هذا الحجم ولاكتشاف ما هو جديد ، علينا أن نجرب وهل في وسعنا؟
أم لازلنا نفتقد الوسائل للبحث عن التأسيس ، والتأسيس مرتبط بالتجريب. ترى ما هو التجريب؟ وما هي الارهاصات التي قطعها هذا الفن الجديد؟ ثم ما هي ملامح هذا التجريب في المسرح العربي؟
أسئلة ستجيب عنها بلا شك الفصول القادمة من هذا البحث، التي سيتولى جيل الستينات فما بعد تحمل عبئها. بالرغم من كونها ستتطلب منهم الكثير والكثير!!.
فهل تم لهم ذلك أو أن مسئوليتهم ستكون صعبة وشاقة في نفس الوقت؟

قبل إعطاء تعريف حول مفهوم التجريب ، يجدر بنا القول أن المسرح العربي ظل لفترات طويلة يبحث عن نفسه ، حتى يمكنه أن يتخطى هويته المصادرة فهل أتيح له ذلك؟

أو أنه لازال ينقصه الشيء الكثير؟

انطلاقاً من المراحل الأولى للمسرح العربي، وقبل أن يدخل غمار التجريب ظل الفن الدرامي بعيداً عن الثقافة العربية. بدءاً مما كرسته فترة الترجمة أو الاقتباس التي أقل ما ننعتها بأنها اتسمت بمرحلة الضياع، كما أنه في مسيرته الموالية لم يكن ليبلغ هديته ، بالرغم من بحثه الدؤوب في التراث والذاكرة الشعبية. بل على العكس ظلت القوالب الغربية حاضرة أو شاخصة في جسده. وهي خطوة لا زالت تحتاج إلى نفس جديد يراعي كل الشروط والمكونات الكفيلة بتحقيق هذا المشروع. يقول الدكتور مفيد الحوامدة متحدثاً عن غربية الظاهرة المسرحية : " ولعل أسباب غربة الظاهرة المسرحية بشكلها القائم عن الوجدان العربي، هو لا شرعية ولادتها في الثاقفة العربية. بل استقدامها من الغرب بشكل مكتمل. كما أردد مع الآخرين القول بأن استيرادها من الثقافة الغربية إلى الثقافة العربية، أدى إلى إجهاض الجنين الشرعي الذي كان يتطور بشكل أصيل في الثقافة العربية، أو بشكل أدق إجهاض جنبين شرعي كان ينبغي أن يكون قد ولد فيها، بعد أن حانت الظروف واكتملت".

ذلك هو حال المسرح العربي قبل مرحلة الستينات فقد ظل بعيداً عن مقوماته ومكتسباته الذاتية ، بعدما كان يملك الوسائل لتمثل نفسه. لذلك جاء جيل الستينات ليعي خطورة الطريق الذي ينتظره، ويعمل على تكريس هذا المشروع. انطلاقاً من تجاوز ما هو معطي والتفكير في عملية التأسيس، لهذا كان التوجه إلى التجريب. وفي ذلك يقول رضوان حداد: "حاول المسرحيون العرب من خلال التجريب تأسيس مسرح عربي أصيل معلنين ثورتهم على السائد. وظهر التجارب لا دعى أنها حققت المسرح الذي نريد ولكنها – وهذه أضعف إيجابية – استطاعت توجيه الفكر الجماعى وخلخلة المفاهيم ، وخلق قناعات بضرورة التغيير. وتأسيس الواقع الجديد. والإنسان الجديد، والثقافة الجديدة ضداً للثقافة المحلية التي ساهمت في احباطات الإنسان العربي على عدة مستويات.

وهكذا كان التجريب تحدياً صارخاً في وجه كل ما من شأنه أن يعكر صفو مسيرته الحقيقة ، التي كان ينبغي أن يسلكها، لخلق رؤية بناءة وشجاعة في آن واحد.

ومن هنا يمكن القول إن التجريب جاء عن نتيجة للوعي بضرورة الانزياح عن المكرور الجاهز والبحث عن الجديد. وهو ما سيجرنا حتما إلى الإشارة إلى الإرهاصات التي بها المسرح العربي، ولكن قبل ذلك ، لابد من إعطاء مفهوم حول التجريب. ترى ما هو المعنى الذي يمكن أن يحمله هذا المصطلح؟ وهل احتضنته الثقافة العربية أو أنه فن وافد عنها؟ . لعل تتبعنا لهذا المصطلح يؤكد أن إعطاء تعريف جامع ومانع يبدو صعباً، بل على الأكثر من ذلك يشير البعض إلى استحالة إعطاء تعريف حوله. وفي ذلك يشير المخرج المصري رأفت الدويري قائلاً:

"أنه لا تعريف محدداً للتجريب فلا نهاية لعمل المجربين. وبالتالي فإن تعريف التجريب مستحيل"

وهذا ما يؤكد أن مصطلح التجريب لم يأخذ معايير ثابتة. وغير بعيد من الرأي السابق، يقول الدكتور محمد شيحه: "التجريب يكشف أن هناك محاولات لتعريف التجريب، لكن هذه المحاولات لم تضع تعريفاً مانعاً جامعاً للتجريب.

إلا أن طبيعة موضوعنا تفرض علينا إعطاء تعريف للتجريب. يقول المخرج المصري كرم مطاوع مقدما مجموعة من التعريفات: "والتجريب حالة من حالات الإبداع المسرحي". التجريب رقبة في التطوير كحالة ثقافية وسياسية وفنية ". ويقول أيضاً: "المسرح التجريبي هو محاولة للتخليق فوق الواقع، وصولاً إلى تحقيق حلم التطور الفني الذي هو في الوقت نفسه ليس منفصلاً عن حلم الإنسان الذي يهدف الوصول لحالة أفضل".

أما بول شاؤول فيتحدث عن معنى التجريب بقوله: "التجريب لحظة كاسرة ومكسورة مسبوقة وغير مسبوقة، وعندما تتكرر التجربة تصبح قديمة". وعلى هذا الأساس فحركه التجريب مستمرة، تسعى دائماً إلى البحث عن الجديد. بغية تطوير القديم دون أن تلغيه انطلاقاً من البحث والتحصيل: "إن التجريب في الفن بصفة عامة، وفي المسرح بصفة خاصة، عبارة عن اقتراحات في مجالات الإبداعات المختلفة، اقتراحات يقصد بها خلخلة ما هو سائد من أجل فتح آفاق جديدة. وإثارة أسئلة جديدة والبحث عن صيغ جديدة للخطاب والتواصل ". وغير بعيد من هذه الآراء السابقة نصادف تعريفاً لنسيم إبراهيم" التجريب في المسرح هو ارتياد لون جديد بغية الخروج عن المألوف الموجود للشعور بالتناقض مع هذا المألوف التقليدي، والإحساس بأنه لا يعبر التعبير الحقيقي عن رؤية المجتمع.. ومن هنا يكون التجريب هو سبيل البحث عن شكل ومعنى جديدين يكونان أكثر

ملائمة وأكثر تعبيراً عن قالبنا وروحنا. وأكثر كشفاً عن تيمات حياة الشعب في غالبيته العظمى، ومفارقات هذه الحياة وتخديمها التخديم الفني الصحيح". وفي تعريف موجز – يكاد يجمع التعريفات السابقة يردف على شلش قائلا: "لعل أبسط إجابة هي: أن التجريب في الفن هو التجديد، أي كل محاولة للخلق والابتكار ينتج عنها جديد يضاف إلى الرصيد العام لهذا الفن أو ذاك".

وخلاصة القول، إن التجريب هو حالة من حالات الإبداع، تتوخى تخطى السائدة والمكرور وصولاً إلى التغيير. لكنه بالمقابل تجاوز لا يلغى السابق بالمرة، بل يرصده ويضيف إليه في محاولة للتمرد عليه بغية تطويره. فهل هذا يعنى أن التجريب ينطلق من فراغ؟ ، أم أنه لا يقوم بمعزل عن هذا الواقع؟ سؤال يجدر بنا أن نطرحه، وعن كون التجريب ينطلق من فراغ فهذا غير وارد ، أي لا يمكن قيام تجريب في غياب هذا الواقع بمختلف مكوناته الثقافية والفنية والجمالية. التي يمكنها أن تطعم التجريب برؤى وتنفسات جديدة وفي ذلك يشير الدكتور صبري حافظ بأن "الوعي لما يطمح إليه التجريب ليس بنفي القديم ، بل يفهمه وينظمه. لهذا فتحقيق عملية التجريب لا تلغى أي طرف في العملية الإبداعية بل على العكس، فإن كل العناصر تتظاهر بكل أشكالها ليصبح هذا اللون متكاملاً، لهذا يمكن القول إن التجريب جاء كمرحلة حاسمة وخطيرة في تاريخ المسرح العربي، وعياً بأنه يسعى إلى التغيير والتجذير، وبالتالي محاولة جبارة تتجاوز الجاهز والمكرور لا يتجاوزه كلية، بل بالاستفادة منه ومحاولة تطويره وبعثه من جديد، بتكييف ميكانزماته وشروطه، ولهذا الغرض جاء التجريب كمحل حقيقي يتوخى التأسيس" وعلى اعتبار أن التأسيس هو إقامة مسرح بصيغ جديدة، يكون من البداية أن كل عملية تأسيسية لا يمكن أن تنطلق من فرغ. وبالتالي تقوم على غير قناعة وشعور جاد بضرورة تغيير السائد.

وبهذا كان البحث عن قالب مسرحي متميز، هو الهاجس الذي شغل بال كثير من الباحثين سواء مبدعين منهم ، أم نقاداً أم منظرين. لأن تحقيق مشروع مثل هذا لا يمكن أن يقوم بمعزل عن الطرف الآخر. إذ لابد من تكاشف هذه العناصر لإعطاء دفعة جديدة نحو الجديد انطلاقاً من التجريب. ترى ما هي الإرهاصات التي قطعها التجريب، أو بالأخرى التي أحاطت به قبل أن يتخذ ممارسته الفعلية؟ هنا لابد من الإشارة إلى أن ثمة عوامل عديدة دفعت هؤلاء إلى التفكير في التأسيس لعل أبرزها شعور المسرحيين العرب بالحرج تجاه الآخر. ولذلك يمكن اعتبار مرحلة الستينات

منعطفاً جديداً في تشكيل الإرهاصات الأولى لعملية التجريب، وهي محاولات على قرار سابقاتها كانت لابد أن تتأثر بالغرب، لا سيما وأن موضوع التجريب كان حديث العهد، حتى بالنسبة للغربيين، لكن ما يمكن الأخذ به ، أن ظروف الأول تختلف عن الثاني. ذلك موضوع سنتحدث عنه قبل أن نشير إلى بعض المحاولات التجريبية في العالم العربي، ستكون مصر أكثر حظاً باعتبار أنها ظل للممارسة الفن الدرامي. وعلى هذا الأساس شكلت مرحلة الستينات، مرحلة هامة في تاريخ المسرح العربي، إذ مثلت الإرهاصات الأولية للتجريب. وهنا لابد من الإشارة إلى التجارب الرائدة في هذا المجال، سواء على المستوى الإبداعي. أو النقدي، أو التنظيمي. ولتكن أول محطة مع توفيق الحكيم من خلال عملة الإبداعي "يا طالع الشجرة سنة ١٩٦٢" .

فهل وفق الحكيم في ممارسة التجريب والتبشير بميلاده؟ إن المتتبع لهذه المسرحية – وبالرغم من التفاتتها نحو الجانب التراثي ، استناداً إلى توظيف الحكاية الشعبية، كمحك لهذه الممارسة التجريبية لم تستطع التخلص من التبعية الغربية، في أشكالها الفنية بالدرجة الأولى ، يقول الدكتور عبد الرحمن بن زيدان: "على أنه كان يتقدم بهذا الاتجاه بحذر شديد وتردد ووجل ، يدل على أنه لم يخرج من دائرة السحر الذي شغفه في التراث الغربي. وأنه لا يبدو مؤمنا أو متحمساً للقالب الاستقلالي الذي يصفه بدلالة أنه لم يطبقه في مسرحياته اللاحقة، كما أنه لا يترك فرصة إلا ويؤكد إيمانه بتفوق وتحضر النمط الغربي الذي ألفه ويقلده". ذلك أن الحكيم بالرغم من توجهه هذا ، لم يستطع الانفلات من الوصاية الغربية – على الأقل فيما يخص إقحامه للشكل الأوربي، وكأننا أمام مسرحية إغرقية لا يميزها عدا الاسم . وقد تبلور هذا التوجه بشكل واضح من خلال دعوته إلى "قالبنا المسرحي" سنة ١٩٦٦ . وإن كان في ظاهرة يغرينا بعمل تأصيلي فإنه على العكس، مما جعل الباحث المغربي عبد الكريم برشيد يقول عن هذه الدعوى: "وفيه يدعو إلى الصيغة المسرحية التي عرفت في المجتمع العربي منذ القديم ، وفي صيغة : الرواية – المقلد – الرواية المداح". لكن هذه الدعوة وإن كانت تستلهم التراث الحكواتي – إلا أن هذه المحاولة لم تنتج من الصدام الذي فرضته الثقافة الغربية ، بل وأعلن الحكيم نفسه صراحة حين قال: "أنادي أيضاً بنفس الوقت بالاحتفاظ بالخط الذي سرنا فيه حتى لا ننفصل عن المركب الحضاري العام في جميع خطواته وتطوراته".

وهذا الزعم الذي ذهب إليه توفيق الحكيم مؤداه هو اللحاق بالركب الحضاري، لكن ذلك هل يتم بهذا الشكل؟ قبل الإجابة عن هذا السؤال بودنا أن نضيف أن ما خلفته هذه التجربة أقل ما ننعت به أنها محاولة جريئة وخطيرة في آن واحد، كونها لم تستوعب الشروط والإمكانيات التي تحكم تجربة المسرح العربي. لأنها اكتفت بالنص الدرامي، دون أن تتعدى إلى ما هو أعمق . وهذا بالرغم من كونها ركزت على الجمهور بكسر الحواجز بين المؤدين والمتلقي. إلا أنها لم تستطع أن تتملص من جاذبية التبعية التي كان الحكيم مشغوفاً بها، وفي ذلك يقول مفيد الحوامداة: "أن التبعية لهذا التصور القائم – كما يرى الحكيم – هو دليل على الحضارة والتحضر، بل يجد فيه كل النفع لثقافة العرب في دائرة التبعية". فهل نجح الحكيم بذلك في تحقيق "القالب المسرحي" في جانبه التطبيقي ، لعل أبرز إجابة هي التي صاغها عبد الرحمن بن زيدان: "عندما نقول أن التطبيق هو المقياس الصحيح لتقويم مثل هذه الرؤية التنظيريه ، فإننا نقصد بذلك أن الحكيم لم يستطع أن يقنعنا بصحة هذه النظرية ، لأن الأصول التي صاغها من التراث الشعبي أصبحت مهتزة ومشوشة أثناء التطبيق العملي القائم إلى انتقاء ما هو غربي ليصبح مادة للشكل المقترح. أنه شكل غير عملي ، لأن الحكيم لم يستطع أن يصب فيه مضموناً وفكرا عربياً،. فالحكيم في إقدامه على الجانب التطبيقي في كتابه : "قالبنا المسرحي" في جزئه الثاني، جعل مسرحيات عالمية مادة للاختبار ليكون من خلالها رؤية عن الفكر والمضمون العربيين. أو ليس تراثنا غير قادر على استيعاب مثل هذا التطبيق؟ وتطالعنا في نفس الفترة محاولات تجديدية واعدة، دشنها يوسف ادريس: "وفي سنة ١٩٦٤ ظهرت ليوسف ادريس في مجلة الكاتب بحث مطول يدعو فيه إلى إيجاد صيغة جديدة، وعنده أن الينابيع الأصلية التي يمكن أن تستمد منها هذه الصيغة هي: "السامر وخيال الظل والأراجوز "وبعد ذلك ظهرت له مسرحية" الفرافير" كمحاولة عملية تطبيقية لطروحاته النظرية". وهي التفاته محمودة نحو الينابيع الأصلية، والتي من شأنها أن تخلق مسرحاً فعالاً في الأرضية العربية. فهل نجحت هذه الدعوة؟ أم أنها نحت منحى مغاير يبعدها عن الهدف المرسوم؟.

تلك وقفة سنحاول التصدي لها بعد أن نعرض لمجموعة من الآراء التي أثيرت حول تجربة يوسف ادريس. فكان أن تضاربت بين السلب والإيجاب ، وفي هذا الشان يقول كرم مطاوع "متحدثاً عن تجربته في هذه المسرحية" "ِأنها كانت

تطرح مستويين متوازيين، الأول: المضمون الذي يشكل العلاقة بين السيد والمسود. والثاني: الشكل ومن خلاله ظهر تمرد إدريس على الصيغ الكلاسيكية والمسرح الأرسطي". وهو طرح تبنته أيضاً الدكتور نهاد صليحة مشيدة بعمل إدريس: "تعتمد قيمة يوسف إدريس المسرحية على دعوته في التجديد ، إلا أن هذه الدعوة كانت مؤسسة على ثقافة مسرحية واسعة، والفرافير خير دليل، وأنه عندما بحث عن الأصالة المحلية المصرية، استطاع أن يقيم جسوراً أوصلته بالتراث العالمي، وليس فقط تراث الكومديا الشعبية. وإن مسرح يوسف إدريس مستفز للذهن ولحظات البهجة فيه قليلة".

فهل هذا يعنى أن التراث والعود إليه قادر على استيعاب هذه الدعوة؟ أم أن الأمر لا يعدو أن يكون مغالطة حاول من خلالها إدريس سد الفجوات التي وقع فيها؟.

ذلك ما سنحاول أن نجيب عنه من خلال بعض الآراء ، ولتكن البداية مع الرأي الذي ذهب إليه الدكتور على الراعي الذي يبدو أنه متحمساً لهذه الدعوة ، عندما ألح "على أهمية متابعة ودراسة أعمال يوسف إدريس المسرحية والتنظير لها، من أجل إيجاد مسرح عربي مصري، وهي تلك الدعوة التي حملها يوسف إدريس عندما قدم مقالته "نحو مسرح مصري" وفي مسرحياته التي بدأها" ملك القطن " اللحظة الحرجة" ــ التي جاءت تطبيقاً لنظريته.

وهذا ما يدفعنا إلى الإشادة بأعماله ، بالرغم ما اكتنفها من نقائص. ويكفيه فخراً أنه حاول معانقة الإشكال التعبيرية البسيطة التي ترتد إلى أصول بعيدة، تعود إلى ما قبل السامر. والتي تعد بحق: "مؤشراً على ظهور وتصور جديد لدى المسرحيين العرب. يدفعهم إلى الانسلاخ عن الغرب وعن أشكاله الدرامية.. مما كان حافزا بأن يدفع العديد من الفعاليات إلى تمثل الفن الدرامي، وشحنه من جديد بتوجيهات مقبولة وواضحة: "لقد فتح يوسف إدريس باب التنظير بجرأة ، جعلت اللاحقين الذين جاءوا بعده يستفيدون من دعوته إلى مسرح السامر. لهذا ظهرت دعوة توفيق الحكيم إلى قالبة المسرحي ، وعلى الراعي إلى مسرح الارتجال ، وسعد الله ونوس إلى المسرح المفتوح أو مسرح التسييس. ثم عبد الكريم برشيد وجماعة المسرح الاحتفالي إلى المسرح الاحتفالي ، ودعا عز الدين المدني إلى المسرح التراثي، وفرقة الحكوات الشعبي وكذا فرقة الفوانيس والسرادق وصلاح القصب. ولا تزال الدعوات إلى مسرح عربي هي الهم المشترك".

وبغض النظر عن هذا المسار الذي اتخذه يوسف إدريس في إيجاد لبنة جديدة،

كانت لها كلمتها في الدفع بتأصيل المسرح العربي وتجذيره، إلا أن ذلك، لا يغض الطرف عن المزالق التي وقع فيها حينما أقدم على الجانب التطبيقي: "إنه ورغم أهمية التطور النظري الذي طرحه يوسف إدريس فإنه – في نظرنا – لم يبدع مسرحاً مصرياً خالصاً، ولا مسرحاً عربياً . لأنه حين طرح ذلك لم يستطع أن يتخلص من إطار المسرح الغربي بكل تقاليده الفنية...... بل إن المضمون الذي حاول استغلاله داخل شكله المقترح في: الفرافير ظل تعبيراً عن قضايا مغرقة في التجريد، داخل أجزاء عجائبية وفنطازية ساحرة فيها الحديث عن الحرية المطلقة بحوار جدلي يفتقد خفة روح وارتجالية السامر. إلا أن هذا الهجوم لا يمكنه أن يغض الطرف عن محاولة يوسف إدريس في إرساء دعائم المسرح. خصوصاً وأنها تزامنت مع ميلاد مسرح الجيب الذي ظهر سنة ١٩٦٢ بإشراف من الدولة ، والذي كان يديره سعد أردش ، والذي لم يكن في مقدوره الوصول إلى ما كان منتظراً منه. لأن: "مفهوم التجريب الذي أعلن عن وجوده في الممارسة عن مسرح الجيب عام ١٩٦٢، لم يتبلور بشكل واضح وجلي". ونفس الرأي تجده عند نسيم إبراهيم: " .. ولكن مسرح الجيب لم يلبث أن تجمد وتوقف عند حد التقليد والعيش على فتات الغرب، ولم يتقدم إلى الخطوة التالية. وهي التجريب في مجال اكتشاف القالب المسرحي المصري، وتهاوت رسالة مسرح الجيب".

ومع إخفاق مسرح الجيب في تأدية رسالته ، ظهرت دعوات أخرى في محاولة لتمثيل المسرح العربي على وجهه الأفضل ، فتمخضت عنها تنظيرات جديدة ، كالتي دعا إليها الدكتور/ على الراعي في: "الكومديا المرتجلة سنة ١٩٦٧ ضمن فيها مجموعة من الخطوات أهمها الجمع بين القالبين السياسي والشعبي ، وإشراك الجمهور في العملية الإبداعية ، وتوظيف كل الإمكانيات – الاحتفالية في الفن الدرامي. مع اعتماده على الأساليب الارتجالية للممثلين ، لخدمة الأبعاد الجمالية.

ترى هل وفق الدكتور/ على الراعي في البحث عن قالب مسرحي جديد؟ لنتريث قيلاً قبل الحسم في هذا الموضوع، وليكن سبيلنا بالتوسل لبعض الآراء الواردة في هذا المجال ، من وذلك ما أشار إليه الباحث عبد الرحمن بن زيدان: "أننا نرى أن مثل هذه الدعوة خصوصاً إذا وضعناها على محك التجربة والتحليل والمناقشة".

فالاقتراح الذي جاء به على الراعي، يصب في الدرجة الأولى على إقضاء الكلمة في العمل الإبداعي. مما يجعله خاضعاً للارتجال والتلقائية. هذا ما يطرح أمامنا مشكلة غياب النص المسرحي، فهل يمكن الحديث عن عمل أدبي بدون نص؟ هذا

لما لا نتفق فيه مع منظرنا العربي وأن كان تسوله بالطقوس العربية القديمة يقوم على إلغاء الحواجز بين الممثل والجمهور: "فالا رتجال إذن ليس مجرد تقنية فنية كما قد يظهر ، لأنه دعوة لإقصاء المقدس وذلك بحثا عن التحقيق المدنس. وإبعاد للكلمة الاهوت من أجل أن يحضر الجسد البشري الإنساني".

هذا ما يجعل هذه الدعوة معرضة للجدل والمناقشة، كونها تستند على طروحات وافدة أرساها دلارتي فحاول معها الراعي أن يدمجها في المسرح العربي. هذا ما لم يكن مقبولاً ، سيما إذا وضعنا في عين اعتبار واقعنا العربي وما ينطوي عليه من خصوصيات فكرية لا تنسجم مع ثقافتنا العربية. وإن كانت في جانبها الفني لها ما يبررها.

ومهما تعددت الآراء واختلفت ، لا يسعنا إلا أن ننصف هؤلاء المبدعين الذين سعوا إلى تأصيل المسرح العربي على كافة مستوياته، وهذا بالرغم من أننا: "نجدها متناقضة وهي تقدم مشروعها أو رؤيتها للعملية المسرحية في إطار التجريب، وهذا التناقض – في حذ ذاته – مسألة إيجابية لأنه يعمق الجدل الثاقفي حول هذا المصطلح الوافد على المسرح العربي مع بداية الستينات ، كمرحلة عرفت كثيراً من التحولات والتبدلات في الوعي التاريخي العربي وما تركه من تأثير في الحركات الفكرية والثقافية والفنية بإنتاج أسئلة المرحلة ، والتي لا تزال تملك شرعيتها إلى الآن، لأنها تملك المحرك الأساس لمفاهيم التجريبية.

وفي الواقع أن التجريب في المسرح العربي في بدايته الأولى، قد بدأ متأثراً بالغرب وهكذا حظيت أعمال صمويل بيكت باهتمام المسرحيين العرب، ومما جعله ذلك ما دعي إليه مسرح الجيب بمصر بترجمة مسرحية نهاية اللعبة سنة ١٩٦٢ دشنت أول مغامرة تجريبية وإن كانت تدين أكثر للغرب. وعلى نفس النهج ذهب الطيب الصديقي إلى ترجمة عمل نفس الكاتب في انتظار جودو والذي استبدله بمسرحية في انتظار مبروك، وهي محاولات سعت إلى تجذير التجريب في المسرح العربي، بالرغم من شغفها بالنموذج الغربي: "أود أن أعلق على قضية التجريب هذه ، فقد بدأت حقيقة لتقليد الغرب ولكن الأمر لم يقتصر على هذا بل إن المسرح قدم نماذج من المسرح الإفريقي والإيطالي ومسرح تشيكوف وغيرها".

فهل هذا يعني أن التجريب في المسرح العربي بتقليده للطبابع الغربي يلغى تميزه؟ وبالتالي ينفي محاولة بحثه عن الذات؟ والواقع أن التجريب في المسرح الغربي: "ينطلق من الكفر – في مفهومة الملائكي "الكفر بالمسرح التقليدي والمسرح

السائد ، وهو كفر يتعدى المسرح الفن ليشمل كل الكفر التقليدي ، بكل ما فيه من المفاهيم والقيم الماضوية العتيقة".

أما في المسرح العربي فإنه يتخذ منحاً آخر ليصبح: "التجريب بداية الطرق البحث عن صيغة عربية في المسرح".

فإذا كان الفن الدرامي في الغرب يسعى إلى هدم السابق والثورة عليه ، فإنه لدينا يتخذ صيغة أخرى يتوخى من خلالها التأسيس. لقد: "انبثق التجريب لدينا من تحليل الحرام جمالياً ، وليس دينياً".

كما يشير إلى ذلك عبد الرحمن بن زيدان وهو رأي لا يختلف عما أورده ممدوح عدوان: "الغرب يجرب كي يجدد، ونحن نجرب كي نجدر".يبقى لظروف نشأة المسرح التجريبي سواء في الشرق أم في الغرب خصوصيته وتميزه.

وهو ما يجب أن يؤخذ بعين الاعتبار، فإذا كانت لظروف الحرب العالمية الثانية، هي التي حركت المبدعين في الغرب إلى تقويض التقاليد الارسطية والذي كان نتيجة الشعور بالضياع، وما خلفته الحرب من هزات ونكبات على نفسية الإنسان الغربي الذي دفعته إلى التعبير عن "لا معقولية" هذا العالم وتفاهته. وهكذا ساهم كل من: يوحي يونسيكو الروماني الحنسية ، وألبيركامي الفرنسي وصمويل بيكت وغيرهم إلى الثورة ضد أشكال الإحباط الذي مارسته ظروف الحرب، وقد عبر عن ذلك يونسكو بقوله " إنني أشعر في بعض الأحيان أن العالم

يبدو في نظري خالياً من المعنى، الحقيقة تبدو لي غير حقيقية والواقع غير واقعي.".

أما بالنسبة للعالم العربي، فأن نكسة حزيران ١٩٦٧ كانت مرحلة حاسمة في التاريخ فهي فترة المرارة التي تجرعها الإنسان العربي، مرارة الهزيمة التي هزت كيانه. لقد فقد كل شىء وهزم.

النكسة اتخذت أبعاداً أخرى ليكون البحث عن مسرح تجريبي أصيل هو الهم الذي كان ولا يزال يشغل بال الكثير من المبدعين العرب، وهذا لا يتأثر.

يبدو في نظري خالياً من المعنى، الحقيقة تبدو لي غير حقيقية والواقع غير واقعي.".

أما بالنسبة للعالم العربي، فإن نكسة حزيران ١٩٦٧ كانت مرحلة حاسمة في التاريخ فهي فترة المرارة التي تجرعها الإنسان العربي، مرارة الهزيمة التي هزت كيانه. لقد فقد كل شىء وهزم عسكريا واقتصادياً. فهل في وسعنا أن نصفع فكرياً؟

ذلك هو المنفذ الوحيد الذي يمكنه على الأقل أن يحفظ ما ء الوجه ترى ما هي السبل لتحقيق ذلك؟.

قبل الإجابة عن هذا السؤال ، وما ينبغي أن نؤكد عليه أن التجريب في محاولاته الأولى قد بدأت فعلاً محتشمة ، إلا أنها مع النكسة اتخذت أبعاداً أخرى ليكون البحث عن مسرح تجريبي أصيل هو الهم الذي كان ولا يزال يشغل ببال الكثير من المبدعين العرب، وهذا لا يتأثر طبعاً ، إلا بالاعتماد على المكونات المحلية التي يحفل بها الإنسان العربي، من خلال مخاطبة وجدانه وذاكرته الشعبية. حتى يكون التواصل مزدوجاً بين المبدع والمتلقي، بل وتصبح تلك الحدود ملغاة ، لذلك يبقى التفكير في الإنسان العربي رهانا في تحقيق خطاب أصيل.

عسكريا واقتصادياً. فهل في وسعنا أن نصفع فكرياً؟ ذلك هو المنفذ الوحيد الذي يمكنه على الأقل أن يحفظ ما ء الوجه ترى ما هي السبل لتحقيق ذلك؟.

قبل الإجابة عن هذا السؤال ، وما ينبغي أن نؤكد عليه أن التجريب في محاولاته الأولى قد بدأت فعلاً محتشمة ، إلا أنها مارست التواصل مزدوجاً بين المبدع والمتلقي، بل وتصبح تلك الحدود ملغاة ، لذلك يبقى التفكير في الإنسان العربي رهانا في تحقيق خطاب أصيل.

يبدو في نظري خالياً من المعنى، الحقيقة تبدو لي غير حقيقية والواقع غير واقعي.".

أما بالنسبة للعالم العربي، فإن نكسة حزيران ١٩٦٧ كانت مرحلة حاسمة في التاريخ فهي فترة المرارة التي تجرعها الإنسان العربي، مرارة الهزيمة التي هزت كيانه. لقد فقد كل شيء وهزم عسكريا.

يبدو في نظري خالياً من المعنى، الحقيقة تبدو لي غير حقيقية والواقع غير واقعي.".

أما بالنسبة للعالم العربي، فإن نكسة حزيران ١٩٦٧ كانت مرحلة حاسمة في التاريخ فهي فترة المرارة التي تجرعها الإنسان العربي، مرارة الهزيمة التي هزت كيانه. لقد فقد كل شيء وهزم عسكريا واقتصادياً. فهل في وسعنا أن نصفع فكرياً؟ ذلك هو المنفذ الوحيد الذي يمكنه على الأقل أن يحفظ ما ء الوجه ترى ما هي السبل لتحقيق ذلك؟.

وغير بعيد من هذا الرأي يذهب عبد الكريم برشيد إلى القول بأن: "المسرح الغربي يوجد الآن في زمن التأسيس، وهو مع ذلك ولو أنه في نقطة الصفر، له تاريخه

وذاكرته. هذا التاريخ موجود أمامه وليس خلفه ... وبهذا فإن بناء المسرح لا يمكن أن يتحقق في غياب بناء الإنسان. لن نعرف حدود مسرحنا بدون معرفة حدود شخصيتنا وهويتنا. ". ومفاد هذا القول أن تأسيس مسرح عربي مغاير لا يمكن أن يتأتى إلا من خلال الالتفاته إلى مكوناته الثقافية والتاريخية ، والتي هي موجودة لديه حتى يمكن لنا أن نخلص لهذا الإنسان الذي يصنع المسرح، وصنع من أجله هذا الفن. بالمقابل فهو توجه لا يلغى الاستفادة من التجارب العالمية الرائدة. ووعياً منها بهذا المشروع، توالت التجارب في محاولة لخلق قناع التبعية، بعد أن حان الوقت لتأسيس خطاب مسرحي أصيل يستمد روحه من تلك القدورات التي أتيحت له بعد الهزيمة ، كما كانت الظروف مرشحة بالوعي بهذا الموضوع بل أصبح من الواضح أن رسالة المسرح لا تنحصر في بوتقة التسلية والضحك ، بقدر ما هي رصد لهذا الواقع وتعريته وركوب التراث والتاريخ العربيين باعتبارهما جسريين يوصلين إلى هذا السبيل. خلصت في نفس الوقت هذه المحاولات إلى أن المسرح لا يمكن أن يختنق. الصديقي يدعو إلى صيغ تجريبية واعدة: "حاول فيها أن يهرب من الحجارة بحثاً عن الناس".

وهو ما كرسه أيضاً من خلال أعماله "واد المخازن - المولى إسماعيل - المغرب واحد – ديوان - سيدي عبد الرحمن المجدوب" وهي في مجملها تعتمد التراث كمحك حقيقي يتأتى معه للمسرح أن يخطو بتباث نحو انطلاقه جديدة.

وتقوم في مجملها على كسر الجدار بين الممثلين والجمهور، بخلق صيغ تواصلية كالتي نجدها مع الراوي والحلقة ، وهي محاولة لا تقل أهمية عما عمل به عبد الكريم برشيد في مسرحيته "عطيل والخيل وأبارود "التي ترجع إلى الأسطورة بجذورها، لكنها تبقى مرتبطة بالواقع حاول فيها برشيد أن يقيم مسرحاً داخل المسرح.

وقد توجهت هذه المحاولات لتحقيق الاحتفالية كمشروع تجريبي بالمغرب لتكون بذلك هذه التجربة: "أول نظرية في المغرب حاولت الاستجابة لضرورة تأصيل الظاهرة المسرحية، وذلك من خلال بياناتها وكتابتها التي تعلن عن النقلة الأصيلة في المسرح العربي عبر إثارة الأسئلة الصعبة المرتبطة بإشكاليته وتبعيته للغرب. وكذلك عبر اقتراح تصورات جديدة لوظيفته ومكوناته الأساسية المتجدره أصولها في الذاكرة الشعبية".

وفي نفس المرحلة جاءنا المبدع الجزائري "عبد الله ولد كاكي" من خلال

مسرحيته "كاراكوز" بأشكال تعبيرية نافذة إلى التاريخ والحكاية الشعبية ، كالتي نجدها في ألف ليلة وليلة ، معتمداً على خيال الظل في تحريك شخصياته . وعلى المستوى الإبداعي أيضاً نسجل محاولات عديدة لكل من نعمات عاشور رائد المسرح الاجتماعي ، وألفرد فرج وعز الدين المدني وغيرهم. بالإضافة إلى أعمال كل من صلاح عبد الصبور "الأميرة تتنظر سنة ١٩٦٩ ليلة والمجنون سنة ١٩٧٠ بعد أن يموت الملك سنة ١٩٧٣ وهي محاولات تتوخى الجمع بين التراث واستخدام الشعر بوصفة كيانا مقدساً لدى العرب. دون أن ننسى أعمال المبدع العراقي يوسف العاني في مسرحياته المفتاح سنة ١٩٠٨ الخرابة سنة ١٩٧٠ وهي محاولات رام من خلالها إلى الجمع بين الأسطورة والواقع، بجمعه بينما هو أسلوب تجريدي وواقعي.

أما على المستوى التنظيري ، فيمكن أن نشير إلى دعوات كل من المبدع السوري سعد الله ونوس في "بيانات لمسرح عربي جديد" سنة ١٩٧٠ من خلالها إلى التسييس في المسرح. وهذا طبعاً بالموازات مع الأحداث التي عرفتها هذه الفترة في العالم العربي عقب هزيمة يونيو وقد كان صدى ذلك في دعوته التنظرية في مسرحيته الملك هو الملك وتقوم في مجملها بوعي منه على ضرورة مشاركة الجماهير العريضة بما فيها الكادحة منها في العمل المسرحي، وتكسير تلك القوالب الجاهزة رافعاً شعاره: " ينبغي أن نشحن لا أن نفرغ".

كما حرص أيضاً على عقلة عرسان على الوظيفة الحقيقية التي ينبغي للمسرح أن يسير ، ومخالفاً في ذلك ـ بريخت ـ الذي يرى المسرح في جانبية التعليمي ، إذ أعرب عرسان عن ذلك قائلاً في معرض حديثه عن المسرح: "يحب أن يحافظ على مقوماته كفن قادر على التثقيف، والتغيير أو التحريض على التغيير، لكنه لا يسخر كوسيلة دعائية إعلامية مع أو ضد. لأن المسرح كجهاز مرتبط بالثقافة وليس بالإعلام ، والإعلام كما تعرف جهاز تحرك قد يتغير بغير السياسات ، ولكن قيم الإنسان ثابتة وباقية تحتاج إلى عطاء أكثر التزاماً بالاستراتيجية الفكرية".

وهي خطوة هامة نالى بها عقله عرسان إلى أن المسرح لا ينحصر في هذه المهمة الضيقة، بل إن رسالته بالغة الأهمية من حيث قيمة الثابتة والسامية.

وبنفس الوعي حدا رياض عصمت إلى مفهوم الثورة في المسرح. التي لا تعنى انقلاباً بقدر ما هي وسيلة لا غاية في حد ذاتها ، تسعى إلى تحطيم ذلك الجاهو. فهذه الإشارة ضمنته إلى خطوات التجريب ودعائعه إذ يقول: "أنه ليس سلاحاً

انقلابياً ، وهو نادراً ما يؤدي إلى مظاهرة وإنما هو تفاعل بين إنسانين ، فنان ومتفرج ليبقى هذا المسرح الثوري تحطيماً للتقليدي والمألوف في الشكل والمضمون والإنتاج. وخروجاً عن المجالات الضيقة إلى الشوارع والساحات والأماكن الأثرية ، وهذا سيخلف مناهج حديثة أمام الممثلين والمخرجين والمؤلفين العرب".

إن هذه الدعوات تكاد تتقرب في وحدة الرأي والأهداف ، يمكن أن تستخلص منها، أنها تسعى إلى تكييف كل المكونات الثقافية والفكرية للإنسان العربي، ومعايشة همومه وقضاياه ، انطلاقاً من كون المسرح رسالة سامية ذات قيم ثابتة تسعى إلى معانقة الإنسان في قضاياه، متوسلة في ذلك إلى إيجاد قوالب وصيغ جديدة تتناسب مع طموحات هذا الإنسان، ولا نغترب عنه.

وكان لهذه الصيحات وقعها على المستوى الإبداعي، جسدتها العديد من الفعاليات الشابة في الوطن العربي، وهكذا توجت جهودها بميلاد العديد من الفرق والجمعيات المسرحية" السرادفات المصرية" - الحكوات الشعبي اللبنانية - الفوانيس. بالإضافة إلى العديد من الأعمال الأخرى التي ظهرت في هذه الفترة لا يسعنا المجال للحديث عنها جميعاً.

فهل مهمة المسرح العربي تنتهي عند هذا الحد؟ وبالتالي استطاع أن يرسم خطاه الثابتة؟ أم أنه لازال يحتاج إلى مكانيزمات جديدة تكون قادرة على هذه المهمة الكبيرة حتى يمكن للتجريب أن يحتوى على سوقه . ذلك ما سيتكفل به أحد الإعلام في المسرح في المسرح التجريبي وهو "السيد حافظ" هو الذي كانت عصارة جهوده هي التي بوأته هذه المكانة بدون منازع وحتى لا نسبق الأحداث ، سوف نفرد فصلاً خاصاً عن هذا المبدع لنؤكد أو ننفي ذلك. وهي فرصة ستمكننا من التعرف على بعض المحاولات التي تزامنت مع انتاجات السيد حافظ.

الفصل الثاني :

قبل الحديث عن التجريب في مسرح السيد حافظ يجدر بنا أن نتوقف عند معرفة هذا الاسم، ترى من يكون السيد حافظ؟

لعل طرحنا لهذا التساؤل قد يكون من نافلة القول، ولكن نظراً إلى أن كثيراً من القراء في المغرب يجهلون إبداعاته، وبل وحتى اسمه. هي التي دفعتنا إلى هذه الوقفة.

في البداية لن تكون مغالين إذا قلنا أن السيد حافظ من رواد المسرح التجريبي.

ليس في مصر وحدها بل يمتد إلى الوطن العربي ككل ، مما يجعله يقف في مستوى أعمال كبار المسرحيين العالميين. قبل أن نصدر هذا الحكم الذي قد يقلق البعض أو يزعجهم. لابد أن نتعرف إلى هذا الاسم – ولو بإيجاز – فالسيد حافظ من مواليد الإسكندرية بمصر سنة ١٩٤٨ حاصل على الإجازة في الأدب والفلسفة ، له دبلوم في علم النفس العام بجامعة الإسكندرية. كما عمل مديراً لقطاع الدرامة بالثقافة الجماهيرية بالإسكندرية بالإضافة إلى اشتغاله منصب مدير المسرح الطليعي. كما أشرف على الملحق الأدبي لجريدة صوت الأمة بأبي ظبي، ثم عمل مراسلاً صحفياً في الخليج بمجلة الوطن العربي الذي تصدر بباريس ومجلة الثاقفة العربية. ويعود له الفضل في تأسيس المسرح التجريبى والمسرح الطليعي وجماعة الاجتياز بالإسكندرية. كما شغل منصب رئيس تحرير مجلة رؤيا بالإسكندرية إلى حدود سنة ١٩٩٠. ومن جملة أعماله:

- كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى ١٩٧٠.
- حدث كما حدث ولكن لم يحدث أي حدث ١٩٧١.
- الطبول الخرساء في الأودية الزرقاء ١٩٧١.
- والله زمان يا مصر ١٩٧٣.
- حبيبتي أنا مسافر والقطار أنت والرحلة الإنسان ١٩٧٩.
- هم كم هم ولكن ليسواهم الزعاليك ١٩٧٩.
- ظهور واختفاء أبي ذر الغفارى ١٩٨٠.
- الحانة الشاحبة العين تتنظر الطفل العجوز الغاضب.
- حبيبتي أميرة السينما ١٩٨٢.
- حكاية الفلاح عبد المطيع ١٩٨٢.
- سيزيف القرن ٢٠: ١٩٩١.

ولم يقتصر جهد مسرح السيد حافظ على الكبار، بل توجه إلى الأطفال إيماناً منه بالدور التربوي والإصلاحي الموجه إلى تنشأ الأجيال الصاعدة ومن بين إبداعاته في هذا المجال.

- مسرحية الشاطر حسن ١٩٨٣.
- سندرلا ١٩٨٤.
- سندس ١٩٨٥.
- فارس بنى هلال ١٩٨٧.

- ببيى والعجوز ١٩٨٨.
- حكاية لولو وكوكو ١٩٩٠.

بالإضافة إلى العديد من الأعمال الأخرى، ولم يتوقف دوره على الكتابة المسرحية، بل امتد إلى الإخراج المسرحي، منها مسرحية الزوبعة لمحمود دياب، والحبل ليوجين أونيل، وسهرة للمقاومة لمحمود درويش وسامح القاسم.

دون أن ننسى إسهاماته في مجال القصة، ومنها مجموعاته القصصية سيمفونية الحب.

بعد هذه الإشارة الموجزة إلى حياة السيد حافظ وأعماله، يجدر بنا أن نشير إلى الظروف التي أحاطت بإنتاجاته، وبالتالي ساهمت في بلورة أعماله الإبداعية، لأن أي مبدع وكيفما كانت طبيعة أعماله لابد وأن تتضافر مجموعة من الظروف تؤثر سلبياً أو إيجابياً على مسيرته الإبداعية.

من المعلوم أن السد حافظ اقترن زمن ولادته بسنة ١٩٤٨ وهي فترة يوحي الشيء الكثير فهو تاريخ: "محصور بالدمع والدموع في السجل المعاصر للأمة العربية بحروف من دل وعاره: ضياع فلسطين، وقيام اسرائيل تحقيقاً لوعد بلفور ولإحلام التلمون.

وقد شهدت الساحة العربية بعد هذا التاريخ ، مجموعة من التحولات مع نهاية الستينات لعل أبرزها هزيمة حزيران ١٩٦٧. وبكل ما أفرزته من تناقضات أعلنت عن هشاشة الواقع الساسي العربي المتردي، والذي كشف عن زيف الأنظمة العربية التي كانت تلهث نحو الحقيقة المزيفة والمشوشة. والتي زادت من محنة الإنسان العربي وهو يتجرع مرارة الهزيمة ، في الوقت الذي كان ينتظر من هذه الأنظمة اتخاذ إجراءات فعالة وملموسة يكون في مستوى الحدث إلا أنه سرعان كما اكتشف عكس ذلك إذ ما فتئت هذه القيادات تتستر وراء الشعارات الكاذبة والمزعومة، وهذا ما لم يكن كفيلاً بأن يلخص مزاعمها. بل ودشنت مع مرور الوقت تواطئ مع الامبريالية إليه والصهونية.

ساعتها لم يكن الشباب العربي المتحمس بمعزل عن هذه الأوضاع لهذا تعالت صيحاته للكشف عن هذا الواقع المزيف والمتردى في آن واحد.

وعلى العموم يمكن القول أن النكسة بقدر ما أعلنت عن التراجع العربي، ممثلة في أنظمتها في القدر الذي حمست الإنسان العربي الطموح والتواق إلى الخلاص والحرية، هذه الظروف تظافرت كلية على السيد حافظ بوصفة يمثل هذا الشباب

المتذمر الذي توالت عليه العديد من الهزات: "فكاتبنا إذن من جيل عاش صباه ويعيش شبابه ملتاعا يكتفي بسلسلة من الهزائم الوطنية والقومية، وكان من الممكن أن يعيش عصر التحرر، والاشتراكية والعدالة، والعتق من كل ما كان يثقل كواهل الأجيال السابقة وما حاربت من أجل الخلاص منه أجيال ١٩١٩ ـ ١٩٤٦ وما قامت من أجله ثورة يونيو ١٩٥٢ وما تلاها من ثورات في الوطن العربي..

ومفاد هذا القول أن هذا الجيل الطموح جيل ما بعد النكسة. والذي ينتمي إليه السيد حافظ ، في الوقت الذي كان يحلم فيه ببزوغ الحرية والعدالة، بأن تراجع الأجهزة الحاكمة أوراقها من جديدة نجد فيه هذه الأجيال محاصرة بأوضاع مزرية ، بعدما أن غلقت في وجهها كل المبادرات التي تتيح لها الفرصة بأن تعبر عن همومهاً ، بل والأكثر من ذلك صار الشعب - بشرائحه المغلوبة على أمرها - معرض لمجموعة من الانتهاكات التي تقبر أحلامها.
فكان أن أدى ضريبة التجاوزات التي ما فتئت هذه القيادات تسعى وبدون عناء لممارساتها.
هذا ما يدفعنا إلى القول إن السيد حافظ من خلال أعماله، قد وجدت هذه الأحداث بزخمها أن يعبر بفكرة الصاخب عن الحاجة بالتعبير عن قضايا الخلاص وإقرار العدالة الإجتماعية والتي كانت تأخذ حصيلة الأسد في جل أعماله. فإذا كان جيل الستينات قد تخصص للتجربة الاشتراكية الناصرية ، فإنه على العكس من جيل السبعينات الذي كانت توجهاته أكثر نحو قضية الديموقراطية: "ومن هنا كان غياب عامل التحرر السياسي الداخلي والممارسة الدستورية خاصة في فترة التحديات الداخلية والامبريالية قمينا بأن يدفع جيل السبعينات لأن يهتم بالديموقراطية أكثر من القيم السياسية الأخرى".
وهذا طبعاً في خضم هذه الأحداث التي طرأت على الساحة العربية، لقد سقط رمز الزعامة وأصبح العمل الواعي والمسؤول من لدن الجماهير العربية هو السبيل الوحيد لتجاوز الأزمة، حتى يمكن إصلاح ما تبقى ، من هنا أصبحت هذه القضية تطفو على السطح أكثر من القضايا الأخرى. وإذا كان السيد حافظ ينتمي إلى جيل السبعينات فهل هذا يعني أن ثمة قطيعة أحدثها مع جيل الستينات؟ وهو سؤال يتبادر إلينا وهذا بالموازاة مع الأحداث والمستجدات التي برزت على الساحة السياسية ، والتي ستؤثر على المجال الثقافي.

من هنا يمكن القول إن التجريب عند السيد حافظ وإن كان صداه يعود على بداية الستينات ، الذي اتضح خاصة مع أعمال توفيق الحكيم ويوسف إدريس وتنظيرات على الراعي وغيرهم. إلا أن هذا التجاوز قد تعمق أكثر مع جيل كاتبنا مما جعله يتبوأ مكانة متميزة ليس على المستوى المحلي في مصر فحسب ، بل على المستوى العربي، كما جعله ينفرد عن بقية المحاولات التجريبية السابقة والتي تتوسل بتلك الازدواجية بين التأصيل والتغريب مما يجعلها تتسم الخجل والتعثر.

إن ما يجعل السيد حافظ يحتل هذه المكانة، هو تتبعه لتلك الظروف والأحداث التي عرفتها مصر والعالم العربي. بل وامتدت تجاربه لتترجم كل الأوضاع بتقلباتها ، فمحاولاته لا تحصل همم الإنسان العربي وحده بل تنسحب على الإنسانية ككل: "والسيد حافظ من الكتاب الذين يجعلون مسؤولية الغد على أكتافه وفي أعناقه فهو يخوض غمار معركة الحق والحقيقة والأشياء الخالدة: وهو يرفض أن يكون ملتزماً بالأفكار المجردة أو باطاله التفكير المجرد. فمسرحة يتكلم عن كل الأزمان الإنسانية فهو يتكلم عن قضايا إنسانية متعددة. فقد سعى بتجاربه لتغطية كل ما يشغل الإنسانية، وما تعيشه من معاناة من خلال التنديد بالوضع الراهن ، الذي يغلب عليه التناقض وانعدام المساواة ، بل وواكب عن كثب كل ما من شأنه أن يشل حركة الإنسان مما يجعل أعماله تتميز بالخلود كونها تثير مجموعة من القضايا التي تهم الإنسان ككل ، مادامت الحرية حقاً جماعياً. ومن ثم سار السيد حافظ بمواقفه الشجاعة في محاولة لتعرية هذا الواقع على مختلف الواجهات: "إن السيد حافظ من كتاب المسرح الإنسانيين ليس بنزعته نحو العدالة في الحياة فقط، ولكن اندماجه هموم الحياة العربية ككل، في تعبها الإنساني والمحاولة العاجزة عن خلق نظام يحقق مجتمعاً جديداً تتحقق فيه سعادة تمسح التعاسة والاندحار في أعماق الإنسان العربي السيئ الحظ".

فبقدر ما كان الوضع متخصصا بالتناقض بقدر ما كان السيد حافظ قريباً من مواكبة الإنسانية في همومها. فإذا كانت كتابات رشاد رشدي مثلاُ في نفور الفترة تدعو إلى الترويج للأفكار الساداتية، كالدعوة إلى إحقاق السلام والتي جاءت في الواقع لإخفاء ستار معاهدة "كامب ديفد" التي جاءت لترسم التراجع الذي وقعه النظام الحاكم. وهذا ما جعل نعمات عاشور يتحدث عن تجارب رشاد رشدي، ومن سار على هدية: "يأخذ رشاد رشدي وتلاميذه بزمام الأمور للحلول محل مسرح الستينات بقطاعه العام بمسرحيات تكتب للمناسبات السياسية الساداتية كالدعوة

إلى السلام ومقاومة الاتجاهات التقدمية والترويج للانفتاح".
وهي صورة للمسرح وما آل إليه، بأن انحسرت رسالته في تمرير الخطابات السياسية الباهتة والخالية من كل المحتوى. في وقت كان على المسرح الجاد تجنب السير بخطوي ثابتة إلى رسالة المسرح الذي لا زال يبحث عن ذاته. وهكذا اتجهت بعض الكتابات إلى المغالطات وهذا ما فعله "فوزي فهمي" الذي أتجه إلى مسرح الهروب باللجوء إلى التراث اليوناني الذي لم يكن كفيلا بأن ينفض غبار التبعية بقدر ما كان يتشبث لها: وقد علق نعمات عاشور على مسرحيات فوزي فهمي مقولة: "هي مسرحيات تتنمى في المقام الأول إلى جيل يحمل فكرة الثرثرة والجدل السوفسطائي العقيم المفلس أي أكثر مما تحصل أي فكر آخر.
وهي سمة كانت تميز جل معاصريه – السيد حافظ هذا ما حمسه أكثر للدخول في مغامرة التجريب، وبالتالي الإعلان عن التصدي لكل أشكال الإحباط التي حاولت الجهات المعنية بالشؤون الثقافية التصدي لكل المحاولات الهادفة إلى الكشف عن الواقع، لكن السيد حافظ بجرأته المحنكة استطاع أن يتجنب المزالق التي وقع فيها معاصروه بأن رفع شعار التجريب للبحث عن قوالب جديدة من شأنها أن تشحن المسرح العربي بتنفسات جديدة.
فالأوضاع السياسية لم تكن وحدها شغل السيد حافظ بل كان للحياة الثقافية آثار جعلته إلى البحث عن جديد، لما يقدم في مسارح القطاع العام والخاص والتي أصبحت منصة للضحك والتسلية. وبالتالي يمكن القول إن الحياة الثقافية لم تكن أحسن حالاً مما آلت إليه الأوضاع السياسية: "إن تردي السبعينات لم ينعكس على المسرح فقط، وإنما امتد إلى كل مظاهر الحياة الثاقفية الأخرى...... ولأن المسرح كان أكثر حساسية من غيره فقد انعكست عليه كل المظاهر السلبية الأخرى". ذلك أن المسرح هو الوحيد الذي بإمكانه أن يعبر عن آلام وطموحات الإنسان المصري بالرغم من الوسائل التي اتخذتها الدولة للحد من نشاطاته انطلاقاً من الرقابة المفروضة على كل النصوص التي كانت تحمل أفكارا ثورية... وهكذا فقد المسرح رسالته المنوطة به وكان هذا حال مسرح القطاع العام والخاص الذي وصل إلى طريق مسدود: "يضاف إلى هذا كله أن مصر كانت تعاني ليس فقط من جملة التحولات السياسية والاجتماعية المتردية ، وإنما أيضاً من وجه المسرح التجاري الرديء الذي كان يلعب دوراً مناقضاً لدور المسرح ورسالته الإيجابية". وهو أمر اتضح من خلال الأعمال المقدمة في هذا الإطار ، والتي كانت تبحث عن الضحك

الرخيص وبهذا أنحسر المسرح في شبابيك التذاكر: "وقد هبط المسرح إلى الحضيض أو كان فقد وقع المسرح العام في براثن الجمود والروتين ، وتصلبه في قوالب من التقليدية والتقليد. مما جعل الكثيرين ينقضون من حوله، وأما مسارح القطاع الخاص فتندفع وراء الألوان السياحية العالمية والهازلة والتي تلعب على أوتار غريزية في الإنسان".

وهو حال لا يمكن أن يكتب عليه المسرح، بل ويدعو من جديد إلى إعادة النظر فيما يقدمه، وهي صورة يكاد يوجد عليها المسرح في كافة الوطن العربي ، الذي ما فتئ يلهف نحو الربح ، وبذلك كان المسرح وسيلة للهو فقط.

وهكذا اتجه السيد حافظ إلى الخليج لمواصلة عمله الإبداعي ، بعدما أدرك أن الوضع الذي وصل إليه حال المسرح لا يسر، بأن وقع في أيدي طفيلية لم تكن في مستوى تمثيل مسرح جاد وحقيقي . هذا ما جعل الفن الدرامي يشرف على انهيار تام أو مرتقب: "وتناهي إلينا لأول مرة غياب النقد المسرحي وغياب النص المسرحي ، وبدأت تطل علينا أزمة المسرح الجاد. بدأ انحسار المسرح الجاد، وازدهار المسرح التجاري".

وهو أمر تواصل إلى حدود الثمانينات بعدما فشل مسرح الالحي في تأديته رسالته الحقيقية.

في حين اتجهت بعض أعمال الهواة في الوطن العربي، إلى الطرح المباشر والشعاراتية، وهذا ما يجعل جل أعمالهم تسقط في المباشرة التي تقوم على التحريض وبالتالي يصبح الجمهور عرضه للتغريب ، وهذا ما يتعارض مع رسالة المسرح باعتباره تلميحاً قبل أن يكون تصريحاً. وهو ما يحيلنا على التركيز على الجوانب الجمالية التي تطفي على الفن الدرامي طابعاً متميزاً، وهذا ما أكده الباحث/ مصطفى رمضاني في معرض حديثه عن الاحتفالية الرائدة في مجال التجريب: "وإذا كانت الاحتفالية ترفض كل تركيز للمسرح على الخطاب الايديولوجي ، فقط فأن ذلك لا يعني أنها لا تملك موقفاً أيديولوجيا من الصراع الاجتماعي. فكل بياناتها تلح على أن يكون المسرح مؤسسة شعبية يساهم فيها الشعب بكل مكوناته الفكرية والأيديولوجية، إلا أنها ترفض أن يقوم هذا المسرح على الأسلوب الشعاراتى وعلى التحريض، لأنه أسلوب يستفز المتلقي من خلال قنوات تستهدف التأثير العاطفي". ذلك بأن المسرح ينفر من الإشكال الأيديولوجية الساذجة التي تعتم رؤيتها تلك التوجهات والتي لا تأخذ بعين الاعتبار جانب

الجمهور كفعالية إبداعية واردة في الفن الدرامي.
هذا بالفعل ما احتاط له السيد حافظ وحاول أن يتجنبه ، وعياً منه بالتعبير عن اليوم بطريقة فنية تعي شروط التجريب: "لأنه كلما عبرت الكتابة الدراسة عن زمن حياتنا المعقدة بزمن مسرحي ساذج وتبسيطي أصبح مسرحنا تافها وغير محتمل".
وانطلاقاً من هذه الظروف التي عاشها السيد حافظ ، والتي طبعها التناقض والتدهور، فقد كانت كفيلة بأن تدفعه وباحتراز لاقتحام ميدان التجريب تعبيراً على أشكال الإحباط الذي عم جميع المستويات خاصة في ظل هذه الفترة ، والتى امتدت بظلالها إلى المسرح بشكل أخص: "إن تردي السبعينات لم ينعكس على المسرح فقط، وإنما امتد إلى كل مظاهر الحياة الثقافية الأخرى... ولأن المسرح كان أكثر حساسية من غيره، فقد انعكست عليه كل المظاهر السلبية".
والواقع أن التجريب وإن كانت حدوده تعود إلى فترة الستينات فإنه لم يتبلور إلا بشكل واضح إلا مع فترة السبعينات ، كان السيد حافظ أحد الوجوه البارزة التي ساهمت في بعثها. والآن بقى لنا أن نتساءل ، هل هذه الظروف المتردية هي السبب الرئيس التي دفعت بالسيد الحافظ إلى اعتناق هذا اللون الجديد؟ أو أن ثمة عوامل أخرى ساهمت سواء من قريب أو من بعيد من ذلك؟.
وكيفما كان الأمر لا يمكن أن ندعي أن هذه الظروف وحدها هي الحافز الأساسي للسيد حافظ في محاولاته بل تطافرت عوامل أخرى دفعته لركوب التجريب، أبرزها نمطية تلك الأشكال التقليدية التي هيمنت على الكتابات المسرحية. وبذلك اختط لنفسه منهجاً متفرداً يقوم على التوفيق بينما هو فكري وجمالي، وتلك هي دعامات المسرح التجريبي أو الطليعي: "إن من خصائص المدرسة الطليعية ، التمرد والثورة على قوالب وفتور المسرح القديم أو الكلاسيكي وأيضاً رفض للمدرسة الطبيعية الواقعية. إن موقف التمرد في إبداع الكاتب يتجاوز الإطار المألوف عن الواقع ويخوض في العقل الباطن ، وعالم اللاوعى واللامعقول.
آية ذلك أن المسرح لابد وأن يكيف كل الشروط التي من شأنها أن تخلق عملاً متكملاً ، يستجيب لضرورة الواقع وفي محاولة لتطويع الجوانب الفنية التي تسير بمحاذاة مع الجوانب الأخرى.

وخلاصة القول:

إن السيد حافظ لم يكن محظوظاً في بيئته بعد أن تصالحت كل الأوضاع على السير في طريق لا يبعث على الارتياح. وهو ما دفعة للتعبير عن سخطه، وعياً منه بمسئولية الإنسان العربي الحق: "إننا لسنا سوى كم هائل من التناقض والقلق والفكر الغريب . تغطية سحابة كاذبة تدعى أننا وأننا..."

وفي معرض حديثنا عن التجريب في مسرح السيد حافظ – وحتى لا يكون حكمنا مسبقاً – يتحتم علينا أن نستأنس بما خلقة هذا المبدع، لتتضح لنا الرؤية بشكل دقيق. ولتكن الانطلاقة من أول تجربة له والتي صدرت سنة ١٩٧٠ تحت عنوان "كهرياء التفاهة فى بلاد اللامعنى" والتي تبدو غرابتها انطلاقا من العنوان الذي وضع لها، بل ومن أبطالها أنفسهم (مذيع ومكروفون يشاركهما زوجة وإبرة وفانيلة شاب ومثلاثات وفينالة شاب ومن أبطالها أنفسهم (مذيع مكروفون يشاركهما زوجة وأبرة وفانيلة شاب ومثلاثان وفينالة شاب ودائراتان وفانيلة.. كلب وكرة وسلة) يلعب فيها المذيع شخصية البطل الرئيسي في هذه المسرحية: "فالشخصية في المسرحية ليست محددة تحديداً كلاسيكياً .. وهي كلها تنطلق وتدور لتخدم الشخصية المحمورية في العمل، شخصية المذيع الذي فقد مواهبه وإمكانته ونتيجة لهذا فقد لجأ البطل إلى العمل الإبداعي عله يمتص حنقه الشديد على وضع يبغضه". وهي مغامرة تنبوعن توجهات السيد حافظ الذي ما فتئ يعلن فيها عن تفاهة هذا العالم، ليصبح الكبرياء شيئاً يضمحل مع هذا الواقع الجديد الذي ترجمه المذيع في صراعه مع زوجته ، حمل من خلالها تذمره من الواقع الثقافي الذي لم يعد معه مجال للمصالحة. للتتبخر آمال المذيع وطموحاته بعدما كان يعلق عليها الكثير، لكنه اصطدم بظروف أقوى منه. لتبرز التفاهة ويسقط الكهرباء.

وبالموازاة مع هذه التجربة الفريدة من نوعها ، فقد كان من الطبيعي أن يسيل الكثير من المداد ، لتفرز عاصفة من ردود الفعل نظراً لخروجها عن المأولف، وعلى هامش الندوة التي أقيمت حول هذه المسرحية يقوم "على سالم" من المنصة ويقول: سامحوني لا أستطيع أن أجلس على هذه المنصة، ولا أناقش هذه المسرحية أو ما يسمى بالمسرح التجريبي. إنه تخريب في المسرح وبعقلية الجمهور، ولن يقدم هذا العمل ، إنني لو حكمت لطلبت إطلاق النار على مثل هذه الأعمال. لقد كان فعلاً محكا حقيقياً يؤكد أن هذا الكاتب سوف يهز العالم بإنتاجاته

التي جاءت من بعد فكان من الطبيعي أن تثير هذه المغامرة أفعال متباينة وهذا ما أوضحه ممدوح بدران بقوله: "إن السيد حافظ المتمرد على واقعة ، الرافض أقبية التقليد، يعد مغامراً جريئاً يعطي كل نفسه ويبدل كل طاقته، باحثاً في هذا الواقع المتخم بالتكرار عن حياة جديدة ، وتنافسات جديدة لكن الواقع دائماً يرفض المغامرين في زمانهم".

فالبحث عن الجديد كان هو السعي الذي طمح إليه السيد حافظ. ومهما تعددت الآراء واختلفت ، فإنه يكفيه فخراً هذه الشهادة التي أدلى بها الأسباني "حوزيه صوبر" في حقه" إن الرؤية الإبداعية الخلاقة التي أشاهدها اليوم، إنما تعبر عن كاتب (السيد حافظ) مقتدر موهوب وأنه لو ترجمت أعمال هذا الكتاب الطليعي إلى اللغتيين الفرنسية والإنجليزية ، فسوف تهتزله أروبا وأمريكا وسوف يكسب المسرح العالمي كاتباً عربياً عالمياً ... وسوف لا تقل أهمية وجوده في المسرح العالمي عن صمويل بيكت ويونسكو).

إذا كان هذا أول عمل يقدمه السيد حافظ بالقدر الكبير من النجاح ، فماذا عسانا أن نقول عن بقية أعماله اللاحقة؟ فكانت الجرأة والطموح هي التي بددت كل المتاعب سعيا إلى تلك النزعة الإنسانية والكلمة الهادفة التي طبعت أعماله. إذ يقول محمد جبريل موجها الأسئلة إلى السيد حافظ: "فلمن تكتب؟ للإنسان - الكلمات التي تريد توصيلها؟ الضبط هي أعمالي .. الكلمة الرفيق - الكلمة التطهر - الكلمة الشمول.

وبذلك أعلن ومن خلال هذه التجربة ، رفضه للجاهز في سبيل البحث عن الجديد ليسير في خطى ثابتة من أجل تطلعات جديدة لتجعله متميزاً عن باقي المسرحيين الغربيين "مثل تشيكوف ، مثل يونسكو، لكني إنسان مرسوم في معبد آمون محفور على جبهة التاريخ أسطورى الملامح باهت التقدير. أرفض لوني وصورتي على الحائط أتمرد بخلق ، وكل رحلة أتجاوز: فعشيقتي إيزيس تهبني في كل رحلة سراً من أسرار الحقيقة تهبني رفضاً منقوعاً في شريان الوعي". فقد كان المسرح بالنسبة له: "الهوية ، الجيتار القصيدة الباخرة كان المسرح هو الأجراس التي أدق بها أذن البلاد الغارقة في الغيبوبة".

فكانت عصارة جهوده أن توجت بمسرحية أخرى تحت عنوان: "حدث كما حدث ولكن لم يحدث أي حدث" . أثار من خلالها التناقضات التي عرفها المجتمع المصري ، خلال الحرب العالمية الثانية ، والانقسامات التي أصبحت تتربص ، بين معارض مؤيد للاستعمار، وبين متقدم لذلك بواسطة سكوته ومحايدته . ليخلص

السيد الحافظ إلا أن الأمر في الحالتين الأخيرتين يعود سلباً على المجتمع المصري. ولعل اختياره للمخبئ الوهمي الذي تدور فيه أحداث هذه المسرحية ، ليشير إلى الزيف الذي انتاب التاريخ وهو يتسم مع وهمية هذا المكان التي تطابق وهمية هذا العالم إذ: "قد يكون الكاتب أوردها رمزاً للتاريخ الذي يراه قد فقد منطقة ونطقه وقتها". وهي طبعاً إدانه للمسالمة التي كان الصراع. وأهم ما يميز هذه التجربة هو عمق المنحي التجريبي لدى الكاتب خاصة فيما يتعلق بإدانة الزعامة المزيفة التي خيبت آمال الشعب المقهور – مقبول رمز هذه الزعامة والتي تكون تنسحب أيضاً بعد هزيمة يونيو.

وفي نفس السنة أي ١٩٧١ صدرت له مسرحية: "الطبول الخرساء في الأودية الزرقاء" يضرب من خلالها السيد حافظ فى أعماق التجربة إلى أفريقية حيث تدور أحداث هذه المسرحية بإحدى المستعمرات إذ فيها: "رؤيا عامة لقضية العدالة الإنسانية ، فليس المهم أن تندلع ثورة تغيير الواقع وتقوم على إثرها التشريعات العادلة ... إن المهم من كل تغيير يكمن في النتيجة ، وليس لما يجري من تغيير". ذلك أن التغيير يكمن فيما هو مطروح لإيجاد تغييرات حذرية لا تقوم على متغيرات شكلية ، وبذلك يركز الكاتب على الجانب العملي . وقد أورد هذه المسرحية باللغة الفصحى لأن قضية العدالة الإنسانية قضية عالمية لا تقتصر على فرد دون آخر.

وفي: "٦ رجال في معتقل ٥٠٠ شمال حيفا" تدور أحداث هذه المسرحية بأحد السجون الإسرائيلية، حيث يجتمع فيه الأسرى الستة، كل ثلاثة منهم يمثلون طبقتين متباينتين: الأولى تمثل الطبقة الأرستقراطية ، والثانية تنحاز إلى الطبقة الكادحة. لينتهي في آخر المطاف – السيد حافظ – ومن خلال اعتماده على تبيان علاقاتهم مع بعضهم ومع السلطات الاستعمارية: "يرى أن الخلاص لا يكون إلا على أيدي الفدائيين الفلسطينيين داخل الأرض المحتلة". أي أن تحقيق الخلاص لا يتم إلا داخل الأرض المسلوبة. ولعله إدراك بعدم جدوى محاولات هؤلاء الجنود، حتى يكونوا في مستوى الحدث ، ما دامت الصراعات الهامشية تفتت أحلامهم. ولعله سعى من ذلك إلى شجب الوضع الراهن الذي أصبح كابوسيا في كل أصقاعه، إذ تقول ضياء:

الليل بيزحف على البلد ذي الكابوس.

الليل جاسوس الغيم جاسوس حتى القمر جاسوس..

ودائماً في إطار متابعته للقضية الفلسطينية ، ينقلنا السيد حافظ إلى مدينة شاحبة

قد تكون فلسطين تتنظر من يخلصها من براثن الاستعمار وهذا من خلال: الحانة الشاحبة العين.. "ولكنها تبقى مجرد حلم يقع في يد طفل شاخ وهو ما يزال في الصبا، وهو ما يعكسه ذلك الجدال الدائر بين أبطالها، والذين يبحثون عن خلاص، ولكنهم ينتظرون من يقودهم إلى ذلك وقد سعى السيد حافظ من خلال هذه المسرحية إلى الحديث عن: "قهر الإنسان ومحاولة التخلص من هذا القهر والهزيمة والثورة على الوضع المزيد ... فيختار مجموعة من الشخصيات يتجادلون بالكلمة المناضلة لمعرفة الأسباب والثورة عليها. إن الحل لابد من تطهير الداخل حتى يتم تطهير البلاد من الغريب الذي يربض على الأرض ويشل مقدرات الإنسان ويجعل منه لاجئاً وفقيراً ومعدماً. لابد من تحرير الإنسان من التخلف والفقر ليكون قادراً على تحرير أرضه من العدو".

وعلى المستوى الفني، فقد اعتمد على الجسور "الجسر الأول ثاني والثالث" ليختط بذلك خروجاً عن المعهود، وقد كان مصيباً في اختيار هذا النمط ، لأن القضية الفلسطينية قد مرت بعدة مراحل أو جسور يبقى الجسر المؤدي للخلاص هو جسر النضال المحلي الذي يتم داخل الأرض المختلفة.

أما في مسرحيته: "حبيبتي أميره السينما" فقد أدان من خلالها الواقع المليئ بالتناقضات ولمعاناة الإنسان في هذا العالم ، جعل من الأميرة تتقمص العديد من الشخصيات لتكشف عن الفوارق الموجودة في المجتمع وسلط من خلالها بالدرجة الأولى على الواقع الثقافي – خاصة المسرح – الذي آل إلى الانحسار وهذا بواسطة التضليل الذي تمارسه الأجهزة الإعلامية بالإضافة إلى أنه بين اللغتين العامية والفصحى وكذا اعتماده على تقسيم مغاير (لقطة خاصة ولقطة عامة) ، انسجاماً مع الأميرة التي أصبحت تلعب دور بطلة فلم سينمائي معطي على أرض الواقع: "فإنها تعالج من خلال الأميرة ممثلة السينما ، الإشارة إلى شرائح اجتماعية في الوطن العربي والعالم الثالث. مسلطاً الضوء عليها من خلال الواقع الحالي المعاش والذي يتميز وبشكل واضح بانفصام وازدواجية الشخصية".

وإيمانا منه بتأصيل الفن الدرامي ، سعى السيد حافظ إلى التاريخ والتراث العربيين. وهكذا تمتد تجربته في مسرحية: "حكاية الفلاح عبد المطيع" إلى عصر المماليك ولكنها نظرة لا تقوم على رؤية الحاضر بعين الماضي ، ولكنها إضافة على المستوى الكيفي والنوعي إذ يؤكد السيد حافظ: :قد أكون مجرد نقطة حوار في المسرح المصري تمهد للإضافة". وإذا كان فحوى هذا الكلام يحمل بين طياته

نوعاً من الوضع الذي لا يصل إلى التعالي ، لأنها تبقى إضافة ومن نوع خاص تقوم على أساس رفض الجاهز كما كانت هذه المسرحية مناسبة لكشف الواقع وتناقضاته. ليصبح الفلاح عبد المطيع ألعوبة في أيدي السلطة خاصة ـ السلطان قونصوه الغوي ـ رمز السلطة والاستبداد ليصبح عبد المطيع رمزا للطاعة العمياء ، يتعرض من خلالها لكل أشكال الاستغلال: "والسيد حافظ يرمز بعبد المطيع على أنه رمز لجيل عاجز وعتيق ، لكنه جيل تواق إلى العدل والمساواة ولا يعرف سبيل الحق إليهما.".

وبذلك يكون هذا الرجل رمزاً متجدداً في كل العصور يمثل الحاضر" أكثر مما يعبر عن الماضي ، والذي أصبح عبد المطيع هذا الرجل البسيط إلى رجل طيع في يد السلطة ، نتيجة الإرهاب الممارس وشتى وسائل القمع. وحتى يكون الواقع مشاركة فعلية يتقاسم همومها جميع الناس، أدخل السيد حافظ الراوي في محاولة لكسر الجدار الرابع. ومما يطفي عليها صفة الجمالية تلك اللغة المتميزة: "ولغة الحوار في مسرحية عبد المطيع هي أقرب إلى لغة التنوير والإيضاح . وهذه المسرحية تتمتع بشفافية الحوار المثقف الواعي.. تتمتع بلغة الخلاص".

أما مسرحيته: "ظهور واختفاء أبي ذر الغفارى "فتكن فيها الملامح التجريبية ، أولاً في مجازها بين الأصالة والمعاصرة . ومحاولة رفض التاريخ الإسلامي بين ماضية وحاضرة حتى يضع حافظ المفارقة بين عالميين ، عالم سادته الديموقراطية وهو مع ظهور أبي ذر الغفاري، وعالم غابت فيه أصولها لتصبح سحابه كاذبة تغطيها تلك الشعارات التي تبنتها السلطات الحاكمة (فاتك وأبو المجون) رمزا للسلطة المستبدة. وتبرز أيضاً تجريبيتها من خلال المكان الذي تدور فيه ، وهو مدينة الشورى التي توجد في كل مكان وهو ما أكده السيد حافظ: :غير موجودة ولكن من الممكن أن تكون في أي بلد يوجد فيه قهر وظل ، فالبلد تسعى" فردوس الشورى" والوادي الأخضر الساق". أي أن شبح المدينة التي كانت تحمل الوادي الأخضر السابق، حيث كان العدل والمساواة ، تتحول إلى ظلم وقهر مع رحيل أبي ذر. لكن أبا ذر لم يمت بمواقفه التي بقيت مدوية في كل مكان وهذا ما أكده الكورس:

"لا أبو ذر لم يمت أنه حى بين الناس ، أنه بينكم أيتها الناس انظروها هو أبو ذر بينكم فتشوا عنه واحموه أنه بينكم أبو ذر بينكم أيها الناس"

لذلك نجده يلح على الثورة انطلاقاً من التحريض:

سوف نقف كالبنيان المرصوص لابد أن تقاوموا ونحن أيضاً.

لابد أن نقاوم وأنتم يا جميع الناس لابد أن تقاوموا..

فالكورس الذي يحمل موقف الكاتب نفسه ، لازال متثبتا بخيط من الأمل يفكه من قيود الحبر والطغيان التي تمارسها السلطة وهي الحالة التي وصل إليها أبو ذر ، لذلك قام السلطان بعرض مجموعة من الإغراءات:

هل نغريه بالسلطة.

هل نعطيه جاها ومنصباً.

هل نبعده عن الفقراء حتى يفقد حزبهم.. لقد احتار السلطان في أمر أبي ذر، لذلك عرض عليه أن ينضم إلى صفوفها حتى تبعده عن الشعب. وبهذا العمل فقد: "اقتحم السيد حافظ بهذا النص مجال التجريب لبلورة كتابة المسرحية هادفة تحبل بالسياسي وتعبر عن الاجتماعي، وتفضح المستتر وراء الزيف وذلك بطريقة فنية".

إن تسييس الخطاب الذي اختطه الكاتب جعله يسعى للتحريض للاقتراب من الجمهور عن طريق رفع الإبهام وتحطيم الجدار الرابع. كما جعل التجربة توفق بينما هو فكري وجمالي، مع محاولة لتجاوز المألوف – بالرغم من الخط التعليمي أو البرختي الذي ظل قائماً فيها – وهذا طبعاً يتناسب مع الموضوع: "وبهذا يتأكد أن السيد حافظ يملك هذا الحس الجمالي، ليس فقط في الكتابة الأدبية ولكن في الكتابة السينوغرافية أيضاً ، كما أن البعد المحامى يطبع المسرحية في مستوييها الأدبي والجمالي السينوغرافي.

وعلى المستوى الفني ، وبالإضافة إلى هذه الكتابة المتميزة نجد الكاتب يقسم النص إلى ثلاث بؤر (التفسير – الإدراك – الموقف). وهي تسير في خط تصاعدي وجدلي في الوقت نفسه ، إذ لا يقوم بطرح العمل الثوري في بادئ الأمر مباشرة ، بل يهيئ ذهن المتلقي تدريجياً انطلاقاً من تفسير الوضع الراهن حتى يصبح الأمر مدركاً، وبالتالي يكون في وسعه صدور رد الفعل تجاه الفعل بكل إفرازاته السلبية ، في محاولة لتفجيره والإجابة عن ذاك المقلق. وبعمله هذا: "يعتبر المبدع المسرحي السيد حافظ أحد الدراميين العرب الذين جعلوا التجريب وسيلة لتحقيق الخطاب المسرحي العربي الأصيل".

وتمتد رحابه النظرة الواسعة – عند حافظ – إلى العالم بثقله الاجتماعي من خلال مواكبته لذلك المعيش واليومي ، لتتوج بصدور رؤية واسعة تهتم

بشرائح المجتمع الكادحة. التي تسقط في فخ الغطرسة التي ينهجها الآخر – المثقف البورجواني – وهو ما تأكد من خلال مسرحيته: "هم كما هم وليسوا هم الزعاليك" ليشير من خلالها إلى طبقية المجتمع المصري، التي تكرسها الأصوات المتعالية في هذه المسرحية. فهذا محمود بائع البطاطا الذي أتى إلى الإسكندرية قادماً إليها من الريف للزواج بناعسة، أو عبد السميع ماسح الأحذية الذي فر من الثأر الذي يطارده في الصعيد، أو أنيسه الهاربة من زوجها محمود لتقع في قبضه واستغلال حموده. وكلها شخصيات يجمعها نفس المصير، بعدما كانت تعلق أملاً على العيش في الإسكندرية التي استرقتهم بأضواءها ، إلا أنها تحول بين رغباتهم، لتصبح عالماً كابوسياً ومأساوياً بعدما وقعوا في أيدي سلطة المثقف البورجواني.

كما أن المكان ببساطته ، يوحي ببساطة هؤلاء المحرومين. إذ تدور أحداثها في حديقة عامة بها دورة مياة.

بالإضافة إلى توظيف ذكي استعمله المؤلف ، باستعانته "الظل" الذي يرمز إلى الوهم الخانق للأمال ليصبح دوره إيحالياً:

الظـــل : (حوده الجديد بملابسة) يا عمي أنطق إنت أبوي انت اخوي انت عمي.

حــــودة : إنت انت (يشير على حودي الحديد).

شحـــاته : (للرجـــل) يا عم حتودينا في داهية: تحقيق ودوشة ونيابة.

المثقـف : (وكأنه يقف على منصة المحاضرة (ويجب على الناس أن يتعاونوا مع بعضهم.

بألفاظ جميلة : يا رجل ليه تموت بس هنا.

محمــود : أنا مسافر بلدي.. مش عايز أموت غريب.

الظـــل : (حوده الجديد) إنطق انت ابوي انت اخي.. عمي.

حــــودة : (الظل الجديد) إنت : انت .. انت).

وبذلك يتحول الظل إلى صورة قاتمة تمدد أحلامهم ، لتدخل في مجرد الوهم وتبث الرعب.

وتطل شمس السيد حافظ بوعي جديد وإشراقه جديدة، لترصد معاناة وآمال الإنسان المطحون، وهو يعاني من مجموعة من الضغوط الاجتماعية والسياسية وغيرها. يأتي حافظ ليقتحم هذه العوالم التي تتربص الإنسان دخل إحساسه الدفين. وهكذا جاءت مسرحية: "علمونا أن نموت وتعلمن أن نحيا" لتصب في هذا المنظور .

يحكي من خلالها الكاتب عن سجينين (سجين واحد وسجين ٢) ليصور من خلالها القيم الفكرية القائمة لهذا الإنسان والتي خلقها النظام الفاسد. وقد عمد في هذا العمل إلى تقسيمه إلى لقطة خاصة، وأخرى عامة. مرتبطتين مع بعضهما ، في إشارة إلى تشابه الأزمان التي يعيشها الإنسان. والتي يريد من خلالها الكاتب أن يقول: "إن الحلم طالما لم يتحول إلى لغة الثورة الفعل في التغير، فسيتحول الحلم إلى نوع من الحلم المرضي، التكاسل، وأن الذي يحلم بمسؤولية التغير فقد دون تنفيذ الفعل نتيجة لوجود العجز النفسي، سيتنفس دوما هواء العجز التنفسي ، والسلبية. وستمارس الحقوق من خلال سراب الممارسة الغير حقيقية والغير واضحة في الواقع الاجتماعي والسياسي".

أما مسرحية "سيزيف" وهي من آخر أعماله ، فتأتي هي الأخرى لتصب في هذا الاتجاه أي قهر الإنسان، لكن بالتفاته جديدة عمد من خلالها السيد حافظ وهذا: "انطلاقاً من الأسطورة القديمة، واستفادة من الصراع المحتدم فيها بين الإنسان والقدر المتمثل في الآلهة فاعتبرها قالبا رمزياً قابلاً للتأويل والتحرير. وبهذا أعطاها تفسيراً جديداً يتماشى مع قضايا الإنسان المعاصر. وهي إشارة إلى أسطورة سيزيف الذي سخطت عليه الآلهة، وعرضته للعقاب نتيجة ذكائه وفكرة الذي حاول من خلالهما فضح الآلهة وإزاحة القناع عنها"..

وهي تجربة حاول من خلالها السيد حافظ محاورة الأسطورة ، التي تتفق مع أسلوب هذا العصر وما يعانيه الإنسان. الذي لم يستطيع من قساوة الظروف: "وسيزيف في هذه المسرحية يعاني الاقتراب آلاف الأسئلة التي تقلق راحته. دون يجد لها حوابا".

إن ملامساتنا لهذه التجارب تجعل منها تنسحب على كافة المستويات ، يملك معها السيد حافظ حق الريادة في المسرح التجريبي ، سواء بانشغاله بقضايا الساعة أو التعبير عن الحرية والديموقراطية: "ومسرح السيد حافظ يناصر ضد ما هو مستبعد ، ويناصر البحث عن الحرية ضد الديكتاورية. ويناصر اتساع النظرة ورحابتها ضد ضيق النظرة، ومسرحه دائماً يبحث عن الحقيقة".

وهذا سعياً منه إلى ضرورة الخلاص والبحث عن الحقيقة الغائبة بنظرة شمولية تنتقل في أرجاء هذا العالم ، بالرغم مما واجهه من تحديات، إلا أن طموحه مكنه بأن يفرض نفسه، وهو ما أكده الناقد الكويتي مبارك الصوري: "إن السيد حافظ من جيل يحمل طموحات وطنية وقومية، حاولت أن تجد مكاناً لها ولكنها اصطدمت

بأرض الواقع، يملك النزعة التجريبية والرؤية الجديدة". وهي نظرة وطنية تتدفق بأحضانها لتعانق العالم ككل في محاولة للالتقاط كل ما هو مطروح على أرض الواقع: "إذن هذا الكاتب لم يحمل جواز سفر مصرياً فقط، بل في الحقيقة حمل هذا الكاتب جواز سفر عربياً إفريقيا عالمياً.. فكل قلوب الناس حقيقته" (٤). وهو فعلاً ما لمسناه من خلال أعماله التي ما فتئت تبحث عن الحرية إذ أن الحرية لها ألف مكان وعلى الإنسان أن يقرر فقط – على حد تعبير السيد حافظ.

وهكذا تسافر تجارب السيد حافظ في جميع الأمكنة ، في الشوارع في السجون ، في المعتقلات ، وفي الساحة العمومية. ليتجاوز ضيق الخشبه الإيطالية الديكارتية التي تقبر ذهن الممثل والمتلقي بتعليماتها الحرفية. فتسقط معها تلك النمطية مع كاتبنا ليجعل المسرح متحركاً يخاطب فيه الممثل نفسه ومتفرجه وغيره، لتتشابك الأزمنة عبر التاريخ والثرات ، والأسطورة ، الماضي والحاضر ، لتكون في الأخير نسيجا متناسقاً يروم إلى المستقبل المشرق وهذا ما أكده الباحث عبد الكريم برشيد بقوله: "لأنها كتابات جادة وجريئة ، كتابات لا تقف عند الشائع المعروف، ولكنها تتعداه لتطل إلى مشارف كتابة مستقبلية جديدة. وهي تتوسل إلى كل ذلك من خلال التجريب الواعي الرسين".

فالمضي إلى تجاوز السائد لم ينحصر على المستوى الفكري، بل يتصل أيضاً بما هو فني ، وهذا على عكس ما ذهب إليه فتحي العشري ، من أن مسرح السيد حافظ: "يقدم فكراً أكثر منه فناً". لأنه بالقدر الذي حرص فيه السيد حافظ على الفكرة – وهو وارد في أعماله – بالقدر الذي يحفل به بالجمال وهو ما يضفي على النص – مسرحه تحديداً لينسحب على كل الواجهات تلبية الشروط الفن الأصيل، والذي تسير فيه كل المكونات بمحاداة لتتظافر في خلق عمل متميز: "والسيد حافظ ليس مجرد كاتب مسرحي يحكي لنا حدثاً في قالب درامي مسرحياً ، بل يعتبر بإنتاجه الفكري الناضج خالقاً مبدعاً له عالمه الخاص وفلسفته الخاصة".

لذلك يبقى السيد حافظ مدرسة متميزة ، كانت عصارة تلك الجهود الموجهة إلى تفادي المكرور والجاهز والبحث عن الجديد: "إنه شاب جرىء جداً وطموح جداً ......

حطم بطموحه وجرأته قواعد المسرح من أرسطو إلى برخت".

وما يشفع لنا ذلك ، تلك التلوينات المتنوعة التي طبعت مسرحياته ، وإن كانت تأتي في المقام الأول كوسيلة لا غاية في حد ذاتها. وهي مناسبة للرد على

بعض التصريحات التي ظلمت السيد حافظ: "غير أن محاولة السيد حافظ التجريبية الجاسورة تترك آثاراً سلبية لا يستطيع قارءه (متفرجه) الخلاص منها.
إن الغلو (في التجريب) ينال كثيراً من غرابة التجربة ، إيجابياً وبواعثها الحقيقية، كما أن محاولته للخروج من الإطار الكلاسيكي إلى التعبير التجريبي ، لا يتردد عن استخدام أية وسيلة وأية حيلة". وهذا فهم خاطئ مؤداه هذا الحكم التعسفي الذي خرج به مصطفى عبد الغني ، والذي يعد تحاملاً كان من الطبيعي أن يصدر ، لأن أعمال السيد حافظ بقدر جرأتها ، بقدر ما كانت مدعاة لمثل ردود الأفعال المتباينة.
لكن إبراهيم عابدين سوف يرد الأمور إلى نصابها حين يصرح: "إن السيد حافظ لا يلتزم بحرفية تعليمات وحدات الزمان والمكان الأرسطية ، ولكن تنصب اهتماماته على تحرير المسرح كمسرح من الأشكال التقليدية القديمة".

ذلك أن الناظر في أعمال السيد حافظ لا يسعه إلا أن ينصف أعماله، التي تعتبر وثيقة الفنان المتفاني. وقع من خلالها ريادة المسرح التجريبي ، وبذلك: "يظلم السيد حافظ كل من يعامله بمقاييس المسرح التقليدي ، وينصفه من ينظر إليه على أنه كاتب طليعي يرفض بإرادة عنيدة متمردة أن يكون مقلداً لغيره ، فهو يأبى التقيد في مسرحياته للقالب الواحد يصب فيه مسرحيته كما يضع الكاتب الكلاسيكي أو الطبيعي أو الواقعي ، بل يؤثر التنقل في المسرحية الواحدة بين الأجواء المختلفة ، لتحلق بنا وراء الحدود المألوفة".

فعلى قدر أهل العزم تأتي العزائم – كما يقول الشاعر – إننا و مهما تحدثنا عن السيد حافظ، فلن نستطيع استيعاب كل ما حمله من جديد لأنها محاولات تضرب على أوتار متعددة بنظرة شمولية واعية، يخلص فيها للفكر والفن معاً.

لهذا سنحاول في الفصلين التاليين من هذا البحث، إبراز العناصر التجريبية في مسرح السيد حافظ من خلال مسرحيته والتي نحن بصدد دراستها: "حبيبتي أنا مسافر والقطار أنت والرحلة الإنسان "علنا نستطيع – ولو جزئياً – الاقتراب مما يحفل به مسرح السيد حافظ من مظاهر تجريبية واسعة التي تحتضنها تلك الرؤية الثاقبة عند مبدعينا.
سبقت الإشارة إلى الظروف التي أحاطت بالسيد حافظ وما اتسمت به من تدهور على مختلف الواجهات ، كان أبرزها هزيمة خزيران التي أعلنت عهد جديد رسخ عبثية الواقع العربي وهشاشه ، ليكون بذلك الوضع السياسي الفيلق المتقدم لهذا التراجع.

ففي الوقت الذي كانت فيه الجماهير العربية تتطلع إلى غد أفضل يقضي إلى ضرورة مراجعة الأنظمة العربية لحساباتها، وذلك بالتصدي للواقع الجديد، تتوجه جهود هذه القيادات – وبدون عناء – لتبديد أحلام الشعب المقهور ، محاولة بذلك ضرب كل من سولت له نفسه التجرؤ على (المساس بأمنها). وفي ظل هذا الظروف العصيب الذي اجتازته الأمة العربية ، اتجهت سائر فنون القول لتواكب هذا الوضع بثقله لتصبح في هذه الفترة أكثر من أي وقت مضي أشد ارتباطاً بما يقع على الساحة العربية ، وبالتالي إعادة النظر في الشكل الذي اتخذته هذه الفنون، بأن ظلت بمنأى عن آلام وآمال الإنسان العربي : "وكان المسار طويلاً للإنسان المصري على مسرحه بين بحثه عن مصره الجديدة والرفض لما وصل إليه البحث، هو المعاناة الحقيقية لقضايا الحرية ورغيف الخبز أو الديموقراطية والتغير الاجتماعي".

وما دامت مصر تشكل بؤرة هذا الصراع ، فإن جيلها كان متعطشاً أكثر لتعرية هذا الواقع حينئذ، لم يكن غريباً على السيد حافظ أن يرصد بالكشف عن أشكال الإحباط التي مست الإنسان العربي وهو يشعر بالتمزق والضياع. وكعادة السيد حافظ لم يكن بمعزل عن معترك الحياة، ليتابع عن قرب ما يجري فيها حاملاً معه عشق الكلمة المحلقة في كل زمان ومكان للبحث عن الغد المشرق، وهكذا راح يبحث عن شخصيات مختلفة تمثل هذا الواقع عبر مواقف متعددة ، في محاولة للثورة على هذا الواقع والتمرد عليه. وهي توجهات كرستها جل أعماله المسرحية: "والسيد حافظ تجده دائماً مخلصاً لبيئته يتأملها ويتعمقها إلى أبعد الحدود ، وهذا الإخلاص للبيئة هو الذي يقدم للفنان تجربة حقيقية حية يمكن أن يصورها ويعبر عنها ويؤثر من خلالها على الآخرين حتى ولو كانوا غرباء عن هذه البيئة".

وهكذا كان السيد حافظ أكثر إلماما بقضايا الإنسانية ، ليظل وطنه أقرب الواجهات إليه في محاولة لإدانة الواقع وكشفه: "نعم سرنا في بشاعة كل المواقف ، نمتص رائحة عفونة الفكر المتدهور حين سقط في تمزق الرأي في القرن العشرين ينفذ وعي اللحظة فينا إحساسا بالوحشة ، لكننا حين ندرك سر العلاقة بيننا كشعب نامي والعلاقة بين الحضارات الأخرى يحدث لنا من تأثير الوعي ذبذبة تنجب إشعاعاً يمكنه القدرة إلى الإضافة..

وفي هذا الإطار ، تأتي مسرحية: "حبيبتي أنا مسافر والقطار أنت والرحلة الإنسان لتتوج المسار التجريبي الذي رسمه السيد حافظ لنفسه. ترى ما هي الجوانب

الفكرية التي عالجتها هذه المسرحية؟ وهل هي فعلاً محاولة من هذا النوع تحمل في طياتها ملامح تجريبية؟

قبل الإجابة عن هذه الأسئلة وغيري مما تحبل به هذه المسرحية، يستوقفنا هذا العنوان الذي يبدو غريباً ، وهو ما يدفعنا إلى البحث عن المدلول الذي يمكن أن يكون مفتاحً يتيح لنا فرصة الإجابة عن هذه الأسئلة. فمن يكون مسافر السيد حافظ؟ وأين هي وجهته؟ وما الهدف من ذلك؟ ومن أين تبدأ وأين تنتهي محطة هذا القطار، بل ومن يكون ممتطي هذا القطار ، وهل تتوقف هذه الرحلة في حدود معينة بين الحين والأخر؟ أم أنها أبدية شبيهة برحلة السندباد البحري؟ وفي الأخير من هو هذا الإنسان الذي سيتولى هذه الرحلة؟ أسئلة كثيرة تتبادر إلى أذهاننا – ولو أنها تبدو ومحيرة – ينجم عنها تؤثر السؤال واستحالة الجواب، لكنها تبقى مشروطة لفك لغزها وتنطلق أساساً من توجهات السيد حافظ المسافرة في كل مكان: "والسيد حافظ طائر نورس جوال يحمل عشق القديس متفان".

لقد كان بالفعل طائراً متجولاً يحمل معه قداسه الكلمات الوفية لشعبه ووطنه وللإنسانية جمعاء، تأتي هذه المسرحية لتشكشف عن الواقع الجديد الذي أفرزته مواجهة العرب مع إسرائيل ليستنطق بها مجموعة من الإبطال وهم يعزفون على سيمفونيه هذه المسرحية، حاملين في خلجاتهم صمتهم الدفين وأحلامهم المخترقة لتسافر في عالم الاستبداد والقهر التي صنعها أصحاب الهزيمة. وهو ما أكده لنا الكاتب على لسان حمودة:

حمــودة: (وهو يتجه إلى النافذة) ما أحلى أن تكون شهيداً لعقيدة. ما أحلى أن تكون رجلاً ما أحلى أن تقرر الصمود قيمة وعلامة لعصر الهزيمة بال مبرر..

فهي هزيمة بلا شك حملت معها التراجع والتقهقر ، جعلت هؤلاء الأشخاص يتطلعون إلى الصمود والانفلات من السلطة التي عاملتهم بالاستيلاب محاولة كبت طموحاتهم، بالرغم من أن هذه الفعاليات تنظر إلى هذا الواقع برؤى مختلفة إلا أن وحدة المصير المشترك هي التي تدفعهم للتفكير للمواجهة. ومن هنا يكون السفر عبر قطار الحياة ، ليكمل كل إنسان رحلته:

حنفي : أنا مسافر.

نـادية : د. إيمان تقلي مسافر مسافرين فيمن. ولمين؟.

حنفي : مسافر وانت القطر بتاعي.

أزهار : أنا قطرك.

مقبل : الجوهر ــ الشخصية ــ التغيير.

عائشة : بكرة تبقى بسعف النخيل صفصافة ع النيل.

إنه سفر من أجل الخلاص ليمر عبر الوطن؛ وهو يجعل التغيير للبحث عن جوهر الحقيقة التي تبقى مشروطة لكل إنسان يفكر في هذه الرحلة لنشدان هدفه، ليكون بذلك مثالاً للصفصاف الشامخ المطل على النيل، فقطار السيد حافظ متجول يبحث عن التغيير والثورة ضد الوضع السياسي الجديد. لهذا نجده يحمل معه مضموناً سياسياً بالدرجة الأولى لا يقوم بمعزل عن هذه الحياة التي صاغت فيها القيم ، ليكون عالماً متسماً بالقمع والاستبداد تحول إلى سراب تافه:

حنفي : علم مدينتي في صدري من لون أرضي ، من بحر الأخضر من أعبائي الروماني من تلقائية صدق التصور أحببت إيزيس وأحببت عشتروت يا قلب المؤله المقدس لم تحب كيلوباترة الرومانية آه أنقديني يا نفريتيني الخيانة تباع في الأسواق تحت أسم أسلوب العصر.

فتكون الصرخة التي تحمل في أحشائها الألم المرير، لكنها تمضي لتواصل هذا الإسرار للكشف عن واقع هذا العصر الذي طفحت فيه الخيانة ، خيانة الوطن والشعب والتي رسخها مسؤول التضحية المتوالية. وهو ما حرك السيد حافظ وبالحاح للتنديد بما يجرى على أرض هذا الواقع : "وتولد مسرحه ليخرج لنا مسرحاً مليئاً بلغة التعبير مسرح يتحدث بلسان الحياة ضد الموت. وقد قام مسرحة ليتضمن في ثناياه القيم الاجتماعية والثورية ليجملها في ثوب جديد".

إذ في خضم هذه الحياة المفهمة بالتفاهة يتقدم حافظ بشهادته هذه التي تأبي الموت في أشكالها المختلفة، لتبعث حياة تنبض بالثورة عن الحياة الكريمة، والقائمة على أساس الحرية ليخلص في الأخير للكشف عن الحقيقة.

بعد إطلاعنا على أهم المحاور التي حملتها هذه، المسرحية ، لا بأس وضع الخطوط العريضة حتى يتسنى لنا على اقتراب من الإبعاد الفكرية الواردة فيها:

١ ـ رحلة الإنسان بين الحلم والواقع.

بيــن (الحلم الزائف)

(الواقع المرير)

٢ ـ رصد الواقع بتناقضاته وأوضاعه المزرية.

- الوضع السياسي: القمع لاستبداد – توجهات مصر الخارجية (صلح – خيانة – الانفتاح – السائد).
- الوضع الاقتصادي : الفقر.. الحرمان.. الظلم.
الوضع الاجتماعي: التفاوت الطبقي.
- اختلاف الآراء وتضاربها.
٣- الفعل الثوري بين الاستحالة والإمكان عن طريق تصوير مواقف الإبطال:
- الخوف.
- التردد.
- الرغبة في الثورة.
- وجهة الفعل الثوري وأشكاله.
٤- المظاهر الفكرية التجريبية الواردة في هذه المسرحية.
٥ - الهدف من تأليفها.

(١) رحلة الإنسان بين الحلم والواقع :

يواجه أبطال هذه المسرحية – الشباب الطموح والتواق إلى الغد الأفضل – عبثية هذا الواقع الذي يهدد كيانهم ، لتتحول أحلامهم إلى مجرد حلم طائش وسط هذا الملجأ الرهيب، ليعيشوا في ظروف يغلفها القهر والاستيلاب التي يسعى كل من " المشرف طه – والمشرفة خديجة" إلى أن يفرضوها عليهم ليسكروا طموحهم ، ليعود هذا الحلم مجرد زيف لا طائل منه بواسطة ركام من التعليمات الحائرة التي تمثلها هذه الطبقات الطفيلة. وهذا طبعاً ما تحمله هذه الحوارات الفرعية التي تبوح بالألم والأمل في نفس الوقت. وهذا تحت زفرات من الآهات:

حمـودة : آه نفسي اشترى لي عمارة وأبقى زي مليونير في أمريكا، قالوا عنه بيشترى الأرض والناس إلى فيها في أي حتة تحبو ...... أتجوز مرات رئيس الجمهورية بفلوس أنا كما نفسي أكون زي..

محيـدة : (تجلس على سرير ج) نفسي أسمع كلميتن ... الحنان والحب نفسي أشفهم المهم نفسي أركب حصان أزرق ويلف بي جبال العالم طاير نفسي شعري يطير نفسي أحس إنى طايرة إنى حاجة في كل حاجة.

إنه الجيل الحالم بالحياة الكريمة التي توفر له الأمن والاستقرار، لكن أحلامه تصبح مجرد حناجر خرساء تدفن ما تصبو إليهه بداخلها.

إن تردد هذه الأصوات بهذا الشكل يجعلنا أمام ضربين متناقضين: الأول يحلم بالسعي نحو البديل (الشباب والشبابات) ، والآخر يحاول تفتيت هذا الحلم ليجعل حقيقته تتبخر لتؤولو إلى الضياع ، وهذا فعلاً ما يريده المشرفان كلما تتعالى هذه الأصوات للخروج من صوتها تأتي عاصفة الأوامر والتعليمات:

المشرفة خديجة: من هنا ورايح أ ي حركة.

المشرف طه: إي إشارة همسة تعتبر خلل.

المشرف والمشرفة: وسيعاقب أي شخص، أي حركة .. أي لفتة .. أي إشارة.

لقد ارتأي المشرفان أن كل حركة للتعبير عن الحرية، هي في الواقع منافية للأخلاقيات تؤدي إلى هدم المجتمعات من هنا أي فعل ملموس سواء برد فعل قوي (يعني السجن) وهي تعليمات توحي بعبثية هذا الواقع ، وهو عرف أصبح معمولاً به في كل مجتمع من هذا القبيل. إذ أن كل إنسان يصبو أو يتطلع للتعبير عن آرائه، ويعتبر خارجاً عن القانون ومخلاً بالنظام العام. ويكتفي المشرفان بطرح وعود كاذبة لإسكات صوت الجماعة :

المشرف طه والمشرفة خديجة: أي طريقة قصادكم: الجمعية العمومية تجتمع وأي حد يجب يجرب أي أسلوب حنفرجه .. في الطريق حتتحل المشاكل مفهوم.

وهذا بعدما أدركوا أن أساليب التهديد التي ينتهجونها لم تعد مجدية ، بل أصبحت تصعد من المد الثوري ، والذي وإن كان يمارس بأشكال مختلفة تتراوح بين السعي نحو أتباعه وبين الخوف والتردد، نجد المشرفان يسلكان أسلوب المهادنة.

إن مرارة الواقع التي يواجه الشبان ، لا ينطبق على الواجهة الأولى المتمثلة في أجهزة السلطة ، بل يرمي بثقله ليمس المجتمع نفسه الذي يجدونه منفصلاً عنهم، بعدما وجدوا أن مجتمعهم لا يبادلهم نفس الطموح، وهذا بالرغم من أن مقبل يحث عائشة على أن تسمع صوتها :

مقـــبل : اقفي في ميدان التحرير واصرخي.

عائشـــة : ومين حيسمعني.

مقـــبل : الناس.

عائشـــة : والناس فين. الضوء يختفي من عليهما.

وهي إدانه يرمى بها السيد حافظ ليرمز إلى الشعب الذي ارتضى لنفسه الخمول.

ياسيـــن : طقس المرأة أم الرجل.

حمــودة : أقصد بطل الفيلم.

ياسيــن : إنه السوبر مان أو جيمس بوند أو الشجاع.

حمــودة : إنه السوبر مان.

ياسيــن : والشعب.

حمــودة : في سنابل القمح نايم.

ياسيــن : لم يتحرك:

حمــودة : قد نسيناه طويلاً..

فالشعب الذي يبدو في كبريائه (السوبر مان) ، لكنه في الواقع يبقى مجرد قزم في هذه الحياة. ويلخص حافظ هذا الوضع الذي آل إلى الانفصال:

ناديـــة : لننشر الإضراب في هذا الحي. (يغنون) . في جزء من العالم ضيق يشعر البعض بالاختناق ينادي الكل البعض يرفض الإجابة . يحق للكل أن يسألوا بالبعض بالفزع بالدهشة بالقنابل بل كيف.. بأي وسيلة أي لماذا؟ كيف انفصلتم عنا متى كنتم أسيادنا؟ أين عالمكم وعالمنا؟ لماذا هذا المصير ويوضع الحل.

فتردي هذه الأوضاع جعل الحنفي يحجم عني موقفه بعدما ما دعته نادية لكي النداء

ناديـــة : وأنت قلت انك محامي.

حنفـــي : محامي ليه أدافع عن أي موقف وعن أي حاجة؟ أدافع عن مين وليه؟ أدافع وأنا مش لاقي حد يدافع عنى.

لقد حمل حنفي على نفسه أعباء الدفاع عن هذا الشعب المقهور ، إلا أن الأمور لا تجري في صالحه. ليخلص في نهاية المطاف إنه لا يستطيع الدفاع عن هذا الإنسان ، مادام هو نفسه لم يجد من يدافع عنه.

٢ - رصد الواقع بتناقضاته وأوضاعه المزرية:

مما لا شك فيه أن انعكاسات هزيمة ١٩٦٧ قد شملت كل الميادين السياسية والاجتماعية والفكرية والثقافية لتخلق لنا عالما متباينا ، وهذا ما أدى إلى إحداث شرخ واضح على هرم المجتمع، وهو ما اتضح لنا من خلال استقرائنا الأولى لهذه المسرحية. مما أصبح معه مؤكداً أن جوهر الصراع ظل مرشحاً أكثر للانهيار على المستوى الداخلي وهذا ما حاول السيد حافظ أن يرصده: " وفي داخل هذا العصر الذي يموج بآلاف المتناقضات يقف الفنان شهادة إدانة على عصره، من خلال

تقديمه لصورة العصر السلبية وما تنطوي عليه من توتر حاد هو أساس العلاقة بين الإنسان والإنسان. والإنسان والعصر. ليس هذا فحسب، بل إنه كثيراً ما يحاول في موقف الإدانة أن يقوم بدور المبصر الباحث عن معنى الإنسان في عصر ضاع فيه معنى الإنسان".

لقد كان بالفعل كاتبنا يمثل موقف الرجل المخلص لبيئته ، ليصورها في حالة من التناقض بين أفراد الوطن والعصر الواحد. فعلى المستوى السياسي، كانت آثار الهزيمة هي التي تطفح على السطح والذي لازال جيلها محموماً بنيرانها:

مقـــبل : اصفعني بعيد وفاء النيل (يشير إلى الخلف للسيد المسؤول) وبعيد شم النسيم... اصفعني بالجولان وبالمناجم المسلوبة في سيناء. اصفعني في حبل الطيور باب المندب. اصفعني في هاتور وفي مملوكة آشور إنى عبداً لك.

فتسقط الأراضي العربية الواحدة تلو الأخرى في أيدى إسرائيل بالمقابل وعلي العكس من ذلك تبرز معطيات جديدة لتضاف إلى مسلسل العار السابق، وهو ما جعله لنا الكاتب عبر نبرات مختلفة (تصالح – خيانة – مساومة – تحايل – تنازل).

وهي تكاد تصب في ظروف ما بعد النكسة، وما دشنته مصر بعد توقيعها على معاهدة كامب ديفد، تحت شعار التعايش السلمي وحسن الجوار مما أصبح فقدان الثقة في مصداقية تلك التصريحات:

حنفـــي : مابقاش الحساب هواه القضية لمسه النسبية والخوف والمساومة.

مقـــبل : قصدك المقاومة.

حنفـــي : المقاومة – المساومة علمينى أية معنى المقاومة علمينى إيه معنى المساومة عرفيني إيه معنى التنازل والتحايل والتفاوض والتصالح.

وهو أسلوب يكاد ينسحب على هذا العصر حتى يومنا هذا ، حيث الشعارات المرفوعة باسم المقاومة إلا أن الكواليس تكذب ذلك وما يوقع داخلها من تنازل وتصالح بعد حمله من المساومات.

ومما يزيد في تعقيد الأمور هو الأساليب القمعية التي تتبعها السلطة من الحد من كل نشاط معادي يسعى إلى فضح مخططاتها ومناوراتها ، لذا تلجأ ضداً إلى مجموعة من الشكليات لا تخفي في الواقع سياسياً:

المشرف طه : أشكركم كلكم بـره . أنتو بتخرفوا التفاهم هو الحل لأي مشكلة

التفاهم هو الوسيلة الحديثة للحوار (٢).

وعلى مستوى السياسة الخارجية يثير الكاتب وجهة مصر التي ارتضتها لنفسها، في جو الانفتاح على الغرب، وهو ما يرسخ أشكال التبعية في مختلف توقعاتها وهذا ما يجعل مخاوف الشعب تزداد:

أزهـــار : مصر رايحة على الترعة الغربية.

شلبــــي : يتعدد الخوف يحرم البلد اللي فيها . طفى الأخضر الطري .. وتتبخر كل المحاولة للمقاومة.

وهي إحالة إلى التحالفات العسكرية والاقتصادية التي حشرت فيها مصر نفسها مع الدول الغربية في بداية السبعينات، بوصول العسكريين إلى السلطة.

ويمضي السيد حافظ يبحث عن الحكمة ، في ظل هذا العصر الجديد الذي يمثل عالمنا غابوياً رهيباً، ليبحث عن العبرة في تاريخ الإنسانية ليسوق لنا قصة الملك المريض.

شلبــــي : الملك مريض.

حمــودة : نعم وعلاجه ثدي ثعبان غابي .. ولد في أحضان الطبيعة ونشأ مع الفيلة ، عاشر الضفادع وتزوج سلحفاة.

فالكاتب يرمز إلى الملك في شخص عبد الناصر الذي يوجد مع أجهزته العسكرية في موقف ضعف ، لذا يبقى علاجه في إيجاد ثدى ثعبان وهو موجود في ثدي عائشة التي ترمز إلى الشعب الثائر. وهو ما يجعل هذا الأخير معنياً في شخص الأميرة لمساندة الملك في محنته ، لكنه يصطدم بوزير اليمين ووزير الشمال (عاشر الضفادع). وهو ما يشير إلى الأجهزة العسكرية التي شغلت بمرض الأمير الذي يخلف عبد الناصر وهو ما تأكد لنا على لسان حنفي.

حنفــــي : (للجمهور) ثدي الأميرة هو ثدي الحية. مشكلة هل يتركون الأميرة ووزير اليمين يقول مجنون ووزير اليسار يقول الحل ؛ ترى ماذا يحدث يا قلب الشعب المقهور. الذين أهملوا الشعب بحجة أن الأمير مريض ونحن في مشكلة علاجه، فوزير اليمين واليسار طوال اليوم في القصر مع الأميرة وخاصة وزير اليمين ووزير اليسار.

لذا يتدخل مقبل ليحث الأميرة (عائشة) والتي تمثل الثائر، بأن تساعد الأمير الذي كان يطمح إلى السلطة ليمسك بزمام الأمور ، لكن ذلك لا يتأتى إلا عبر تضحية الأميرة بأن يشرب الأمير دمها. وهي إحالة إلى الثورة والتي قد تؤولو

لصالح الأميرة

مقـــبل : إذا كنت تجيبى الأمير قدامى برهان تضحيتك هو أن يقطع ثديك وأن يشرب من دمك.

عائشـــة : يا شعبى المنتظر ثدي الأميرة هو ثدي الثعبان.

حنفي ومجيدة : وبالفعل قطعوا ثدي الأميرة بعد أن غلت الأسعار وازدادت الحياة غلاءً وأصبح الشعب مزيجا من الجوعي ، ووجد ثدي الأنثى هو ثدي الأميرة (تصفيق حاد يصفق الشباب إلى الجمهور).

فعائشة تمثل الطموح الذي لازال قائماً ، بل وتحمل هموم الشعب الذي أصبح يؤدي ثمن تخاذل الوزراء بعد انشغالهم بالسلطة ، وأصبح الشعب مزيحاً من الجوعي . فحافظ يدلل من خلالها على الوضع الاقتصادي المزرى الذي أصبح يقع على كاهل البؤساء:

مقـــبل: احملني في طيور الخريف.. يخرج من ضلوع الفقراء.. تخرج جماهيري الغاضبة العصية تخرج لتحمل الراية الخفية هنا أنا . وهم هناك.

ولم يكن الميدان الاجتماعي – هو آخر _ أقل حظاً من أشكال التردي وما يحمل من تفاوت وتناقض أحدث ذلك الشكل الهرمي الغير المرغوب فيه، وهو ما يتضح من خلال هذه الحوارات التي يكشف فيها الشبان هذا الوضع:

أزهـــــار : امرأة تملك جراج عربات وتملك العربات.

حنفـــي : رجل في الجيش يأتي الجنود بعربة ينتظرون ابنته الصغرى كي يوصلنها إلى المدرسة. وهذا من أجل الوطن.

مجيـــدة : فتاة في العشرين ترتدي كل ساعة فستان أبوها رئيس مجلس الإدارة.

هذا بالإضافة إلى أساليب الظلم التي يتعرض لها المجتمع تحت ستارات مزيفة، والفساد لا يقتصر على مصر وحدها ، بل يغطي شبحه العالم ككل.

هـــدى : والعدل يقع على ثوب الطغيان يغسلوه بصابونه حملة التطهير.

وينتقل السيد حافظ ذلك ، لينتقد لنا أصول التربية التي يتعبها المجتمع والتي لا تقف عند حدود شكليات بل إن الأمر يحب أن يضبط بقواعد تحدد معنى السلوك الإنساني، وذلك بأن تأخذ التربية مفهوم الاحترام والتفاهم الحق:

ناديـــة : حبيبي قال لي التربية مش حطفي السيجارة قدام أبوي ، لا مش أقف لما يقعد لا مش حط رجلي على رجل لا قال على التربية هي

الاحترام والتفاهم.

وعلى الساحة الثقافية لم تكن هي الأخرى بمعزل عن ملامح الوضع الجديد وآثاره السلبية، وهو ما يعكسه واقع الفن الذي أصبح محاصراً هو الأخر:

مقبـــل : الفن عمره ما كان أكل عيش الفن لعنة. عايزة أبقى ممثلة حيجعلوك محطة أتوبيس.

فالتشنج الذي شل حركة الحياة برمتها ، امتد إلى المواقف نفسها ، هذا ما يكشف عنه السيد حافظ من خلال مجيدة وهي تناجي نفسها ووطنها.

مجيـــدة: تتقدم حاملة مصابيح المدينة وبراعم الشمس الصافية. وأنت يا وطن هل أنت أمامي أم خلفي أم بجواري أم أنا أنت ومن أكون أنا ومن تكون أنت لا أعرف يا وطني لا أعرف لا أعرف يا ....

فمجيدة ينتابها الشك حول مصير هذا الوطن ، وأي موقف يستناه مدامت المواقف لا زالت مختلفة. وهي نفس الحيرة التي عبر عنها مقبل بتصوير المجتمع الذي لا يقف وقفة رجل واحد.

مقبـــل : صديق لي وقف وأمه جلست أمامه، وأبوه جلس بجواره في صورة تذكارية. الصورة الثانية: وقف الأب بجوار الابن والأم جالسة، في الصورة الثالثة جلس وأمه وأبوه خلفه.

٣- الفعل الثوري بين الاستحالة والإمكان:

على مسرح هذه الحياة ، حيث الواقع المتخم بالتناقض والتعفن . كيف يمكن التغيير؟ وما هي الأشكال التي يمكن أن تتخذ؟ وهل وجهة قطار السيد حافظ داخلية؟ أم خارجية تملك ملامح سنحاول التصدي لها عبر محطات هذا القطار، الذي تقوده شخصيات السيد حافظ. إن السيد حافظ أكد من خلال هذه المسرحية أن الوصول إلى فعل ملموس لا يمر إلا عبر تعرية هذا الواقع وبالتالي اتخاذ موقف منه. لكن سائقى هذا القطار يحملون نفس التوجهات والأهداف ، ومن ثم يمكن تحقيق هذا المشروع؟ أو أن التصدع سيكون حاجزاً لبلوغ ذلك؟.

إن ما يمكن ملاحظته أن الرؤى تبقى مشتركة لتجمع بين هذه الشخصيات ، إلا أن إشكالات الفعل الثوري تبقى متباينة. ذلك أن منطق المرونة والحزم يبقى سيد هذا الموقف. وهذا طبعاً ما تأكد من خلال الفصل الثاني من هذه المسرحية أين يجري الحفل الذي أشرف عليه بعض المومولين ، ليأتي كمحك حقيقي يكشف عن جملة من هذه التسالات وإن كان إيقاعه بطيئاً في الفصل الأول ، إلا أنه – ومع

ذلك لا يخلو من محاولة اعتناقه والارتماء في أحضانه، أو حتى تجنبه وهو ما لخصه لنا الكاتب من خلال قول عائشة:

عائشـــة : مش عارفة يمكن تكون مسرحية القلق أو مسرحية الخوف. عندي مشهدين لا ثلاثة.

وبالرغم من هذا الخوف والقلق الذي يحاول أن يطفئ جذوة القتيل الثوري، إلا أن مقبل يصر وبعزم على ضرورة تبني موقف فعلي وملموس

مقبـــل : ليه بتفضل الجملة الاسمية على الفعلية.

شلبـــي : اسمعني أنت بتفضل الفعلية.

مقبـــل : الجملة الفعلية أولها فعل وبعدين فاعل.

ذلك أن الفعل أو المجال العلمي هو الذى سيمكن من صنع الهدف، لكن يأتي حمودة الذي يبدو راضياً على ما هو فيه ، لذا يعرب عن موقفه بواسطة السكوت.

حمـــودة : مش عايزين دوشة عايزين ننام.

ويتدخل حنفي للالتقاط هذه المفارقة التي أصبحت شاخصة على هذا العصر:

حنفـــي : كل واحد فينا بيكلم الثاني بالسكوت ذي الشوارع ما بتكلم الشمس باللون الأصفر .. آه فيه فيه . كانت فيروز بتغني في عيني، وهي بتشوفها في عيني والحاجة الثانية إنها كانت لابسة فستان أصفر النهارده.

فيروز رمز الهزيمة بلا مبرر، تحاول أن تغني الواقع في غنائها المزركش في محاولة يائسة للبكاء والتهليل للنصر بلا نصر، لكن فستانها الأصفر يحيل على موقفها الشاحب، وهو ما يجري في الشوارع وهي تحاكيها الشمس بأشعتها الصفراء رمز السكوت والتراجع. لكن مقبل بوصفه يمثل المفجر الثوري، يصمم على المضي نحو الثورة.

مقبـــل : لازم نطلع لابد أن نطلع في الصبح نروح معه.

وهذا انطلاقا من أخذ العبرة من الآخرين الذين حملوا راية الدافع، وهو شعور يقاسمه فيه أيضاً حنفي.

حنفـــي : (لنفسه) وضوضاء الحفل بلا صوت. من يغني في أسبانيا غير لوركا من يرسم عيون الفجريه غير بيكاسو بكحل الشروق... من يمسح جبين الضواحي البعيدة غير جون بيرس (الضوء العام

يرجع)..

وهو حصاد الشعوب الحالمة بالانعتاق والحرية ، وعلى النقيض من ذلك وبنوع من التردد، يأتي حمودة ليعرب عن موقفه بالرغم من محاولة شلبي في إقناعة.

شلبـــي : أطلع قالي.

حمـــودة : ما قادرش يا صاحبي.

شلبـــي : إمسك في ذراعي.

حمـــودة : ذراعك مش ذراعي..

إلا أن سبل النضال لابد أن تنظم حتى لا تكون معرضة للفشل، وهو موقف سلكه مقبل أي أن الثورة لابد أن تمر عبر مراحل وليس دفعة واحدة.

مقبـــل : لابد أن تختفي أشياء داخلنا حتى تكتمل.

حمـــودة : فتحت حقيبتك اليوم فوجدت كتابا أحمر.

مقبـــل : وماذا في ذلك.

حمـــودة : أنت تفكيرك أحمر.

لكن هدى وبجانب حمودة ، تؤكد على أن هذه الثورة يجب أن تتأجل إلى موعد لا حق، وهو ما ترفضه نادية التي هي دائماً مخلصة للنداء.

هـــدى : لابد أن ننام الآن بل ندع الغد بفكرة يأتي إلينا.

ناديـــة : لابد أن نبدأ. لم الآن حتى ننشر فيهم الرعب.

وبعد إفصاح السيد حافظ عن مواقف أبطاله الشبان ، يحدد لنا وجهتهم والتي يبدو إنها داخلية قبل أن تتعدى حدود الخارج.

مقبـــل : الباب مفتوح هل نخرج يا أصدقائي؟.

ياســـين : (إلى مقبل) أنا أنجذب للداخل لا للخارج.

وهو أن السيد حافظ هذه الصورة العجيبة التي يحملها البلبل العاشق للحرية وهو يمتطي جناح الثورةِ، من خلال الحوار الذي دار بين المشرف طه وياسين.

المشرف طه : إنت بتقصد إيه إذا ما بعتيش البلبل أنا حاذبحه.

ياســـين : ليه يطيره إفتح القفص طيره أنا بقولة أمش وأطيره ألقيه بيرجع هنا ثاني.

ذلك لأنه يؤثر أن يحرر الناس، وهو يفضل أن يلتحم بضمير وطنه ويأبى الهروب من الواقع. وهو ما يتفق مع موقف مقبل الذي فضل الدخول، بعد أن كان

ينوي في السابق الخروج، وهذا حتى تكون الثورة جماعية. ويحمل معه دور المصلح المقبل على تنوير الجميع ، بالرغم من أن المشرفة خديجة تحاول أن ترغمهم على الاعتذار.

المشرفة خديجة : من يريد أن يتعهد ليس في هذا عيباً جوهرياً. واعتذروا لقد اعتذر بيرم التونسي واعتذر النحاس واعتذر نزار. واعتذر كثيرون ليس في هذا عيب هكذا الحياة..

لكن وبما أن الحرية لها ألف مكان وعلى المرء أن يقرر فقط كما يقول السيد حافظ – فإن الجماعة وبصوت واحد تختار الخروج، الذي يشربه مقبل وهذا بعد أن تخلصوا من قيودهم الداخلية.

حنفـــي: الثورة للجميع. لنخرج جميعاً حتى نعرف على أي أرضية نقف..

وليعلن الجميع أن قلبهم ليس مثل الأحجار بل هي كالأشجار لا تموت ولا تذبل.

الجمـــيع : ضع السماعة أيها الطبيب على قلب شجرة واسمع قلب الأشجار ضع السماعة أيها الطبيب على قلب حجرة واسمع قلب الأحجار. إن قلبي ليس مثل قلبهم. إن قلبي ليس مثل قلبهم..

وهذا ليخلص حافظ في النهاية ليؤكد من أن الثورة بالرغم من أنها تبدو مستحيلة ، إلا أنه بالإمكان تحقيقها.

المظاهر الفكرية التجريبية في هذه المسرحية:

قبل الحديث عن الأبعاد الجمالية في هذه المسرحية، يجدر بنا القول أن محاولة تفكيك أي عملي أدبي، ومهما كانت طبيعته يعتبر إجراء تعسفياً قد يسيء إلى هذا العمل أو ذاك. ولكن بحكم العادة، فقد آثرنا معالجة كل جانب على حدة، ونقصد بذلك جانبي المضمون والشكل باعتبارهما دعامتين أساسيتين في عملية تشكيل العمل الأدبي، وهي وقفه لم تأت لتأكيد على مدى أوليوية أو ضرورة طغيان جانب دون الآخر، بقدر ما تحاول تسليط الأضواء عليهما لا سيما إذا وضعنا في عين الاعتبار أن لكل إنتاج أدبي خصوصيته التي تفرض طريقة أو رؤية معينة يتبعها المبدع، ولكن ما ينبغي التأكيد عليه أن تكامل العنصريين يعد شرطاً أساسياً ، وحتى لا نبتعد أكثر عن جوهر موضوعنا الذي نحن بصدد دراسته في هذا الفصل، ننتقل مباشرة إلى الجوانب الفنية والجمالية التي حفلت بها مسرحية السيد حافظ: حبيبتي أنا مسافر " ...التي تعد لبنة جديدة تضاف إلى ذلك الصرح من سلسلة أعمال المسرحية التي قدمها الكاتب.

وهي تنبع من تلك الرؤية التكاملية التي ألفناها عنده. ، إذ تضع في عين الاعتبار ضرورة الاحتفاء بالتجريب الفني: "لأن التجريب بدون وعي فني يصبح جموحاً طائشاً"

هذا طبعاً إذا سلمنا بالمناخ الذي عاش فيه السيد حافظ، والذي تحالف فيه الواقع بمختلف تناقضاته، وكذا الراهن الثقافي الذي وضع المسرح المصري والعربي عموماً في مفترق الطرق. لقد كان لزاماً على حافظ أن يمتطي ألواناً جديدة وتقنيات أكثر تلاؤماً بإمكانها أن تمنح الدفء والحرارة للمسرح العربي. هذا ما يجعل الجانب الفني يسير بمحاذاة على بلورتها. مما يجعل التجريب تكاملياً يستجيب لكل مكونات الفن الدرامي.

وبهذا الشكل يمكن القول إن التجريب عنده جاء استجابة للجمهور العربي الذي يتطلع دائماً إلى البديل، عن طريق الالتحام بقضاياه وكشف واقعة المريض، وبنظرة جديدة تستقى بكارتها من تلك الرؤية الفنية المظبوطة بأفق تجريبية واسعة. فبقدر ما يحتاج هذا الجمهور إلى من يعانق قضاياه بالكيفية إلى يأمل في إجراءات فنية جديدة تتيح له فرصه المشاركة في الفن الدرامي، حتى تجعل منه إنساناً فاعلاً ومتحركاً دائم التساءل والتفكير: "... وتعمل هذه الحواس عند السيد حافظ من داخل سيطرة التوتر والشعور بالجسر، فيقدم إلى المتلقي شحنات تواليه من الانبهار المدهش والمثير، فهو لا يقصد من فنه أن يهدهد حواس المتلقي، وإما يرمي إلى أن يحدث في داخله صدمة المباغتة التي تولد فيه التوتر والحيرة والتساؤل".

وهو ما يعكس بعمق رؤيته المتفتحة التي لا تتقيد بتعليمات مسبقة تشل حركة الإنسان بالتفاعل مع ما يطرح أمامه على خشبه المسرح، أو بالأخرى حلبة هذه الحياة. والتي لا تخضع إلى الثبات، لأنها متجددة ومتغيرة بين الحين والآخر، وهو ما لم يكن متوافر في تلك التقاليد الأرسطية بقواعدها الضيقة. والتي حاول كاتبنا دائماً يسعى إلى تخطيها بخلق ميكانزمات جديدة تميزه عن باقي المسرحيين العرب، حتى وإن رفعوا شعار التجريب.

إن حكمنا هذا لن يتضح إلا عبر مجموعة من الأبعاد المسرحية الجمالية التي نحاول مقاربتها عن طريق النقط التالية:

- الصراع الدرامي.
- الحـــــدث.

- الزمـــــان.
- المكـــــان.
- الحـــــوار.
- الشخصيات.
- اللغـــــة.

الصـراع الدرامـى:

إذا كان الصراع في الدراسة القديمة يقوم على أحداث تسلسله، فإن الصراع بالمفهوم الحديث أصبح يرتبط أكثر على أساس التدرج والتطور، إذ لا يراعي ترابط الأحداث فيما بينهما، بقدر ما يركز على مجموعة من المتناقضات. وهو ما نجده عند السيد حافظ، فالصراع عنده متنوع تتفاعل فيه المواقف بين الأبطال، ليتخذ الصبغة الجدلية بين هذه المواقف ليعرض من خلالها مجموعة من المفارقات. وهذا بدأ بصراع الأبطال مع أنفسهم، وهو عبارة عن خلجات نفسية تحمل المعاناة كما تسعى للبديل. بالإضافة إلى صراع الأبطال أو الشبان مع المشرفين، وتعرضهما لوسائل القهر والاستلاب هذا ما يؤجج الصراع، ومن ثم كان كفيلاً بأن يولد صراعاً على مستوى آخر متمثلاً في اختلاف مواقف الشبان أنفسهم إزاء ما يطرح أمامهم، جعلت المعاناة تنتقل نحو عامة الشعب مما يجعل هذا الصراع لا ينحصر في هذه القوى المستبدة، بقدر ما هو صراع بين أفراد الشعب الواحد التي تكرسها تلك المواقف المتباينة والمختلفة، حين أعرب الشعب عن إحجامه عنها، واتخاذ مواقف شجاعة وبناءة عن طريق ما حملة الأبطال أنفسهم من مواقف وردود أفعال. وهذا ما يجعل الصراع الدرامي حيوياً ومتحولاً يسعى إلى سبر أغوار المجتمع وكشف النقاب عنه.

الحـدث:

إذا كان أرسطو شديد الحرص على وحدة الحدث، فإنه على العكس من ذلك فقد عمل السيد حافظ على تكسير ذلك الترابط التقليدي فيما يخص الوحدات الثلاث، لأنه لا يركز على حدث بعينه، لكن الأحداث تنساق متظافرة فيما بينهما، وتتحول معه نقطة النهاية في البداية، وهو ما تأكد لدينا من خلال الحوارات النفسية التي جاءت في بداية الفصل الأول، والتي في الواقع تحمل في طياتها الحلم بالحل، لتعود بعد ذلك في نهاية الفصل الأول لتعود من جديد، وتحت ضغوط نفسية فرضها صراع الأبطال مع المشرفين.

وهذا ما يجعل الأحداث تسير في خط دائري.
ولم يقف الأمر عند هذا الحد، بل جاوزة في إثارة مجموعة من الأحداث التي واكبت النكسة وما تلاها، مع إبراز مجموعة من المتناقضات التي تتدخل بين الحين والآخر، ليطرحها أبطال هذه المسرحية.
وهذا بالرغم من كون المضمون قد سار فيه على طرح الأحداث بصفة تصاعدية تشتد حدتها في الفصل الثاني، حين يواجه الأبطال جهات أخرى أكثر تسلطاً تحاول تفتيت أحلامهم. وهذا لا يعني أن السيد حافظ يقوم على فصل الأحداث لكن على العكس فهو يسعى ليجعل من الحفل محكا حقيقياً يختبر فيه أبطاله وقدرتهم على الفعل الثوري، وهذا حتى يهئ القارئ على التفكير في مصيره بجدية مستعينا بالتغريب ودورة في بلورة الأحداث حتى يدفع متلقية على صنع القرار فهو: "يترك للجمهور أن يكتشف الحلول وأن يسعى إليها، بالرغم من النزعة التجريبية لا يذهب أصحاب المذهب السياسي الذين اتخذوا من المسرح وسيلة للتعليل والتنوير والاستفزاز والتحريض على الثورة ضد ما هو معوج وذلك توصلاً إلى عالم أكثر عدلاً، وأقرب إلى المجتمع العاقل" فحافظ لا يلتزم بحدث معين، وإن كان حدث الهزيمة هو الرئيسي، بل يرسم إضافة إلى ذلك مجموعة من الأحداث التاريخية وهذا للتعبير عن مجموعة من المواقف الراهنة بطريقة عقلانية، وفنية في نفس الوقت حيث ينسجم فيه الماضي مع الحاضر مما يجعل الأحداث تبتعد عن ثلاثية الخط الأرسطي، ساعياً من ذلك إلى تفجير الأحداث، عبر إبراز مجموعة من المتناقضات التي يخضع لها الواقع بأحداثه السياسية والاجتماعية والاقتصادية وغيرها. والتي لا تهدأ على حال.

الزمــان:

يصادف عام ١٩٦٨ تاريخ اندلاع المظاهرة الطلابية التي نشبت عقب هزيمة حزيران ١٩٦٧ وهو ظرف خطير اجتازته الأمة العربية عموماً، ومصر على وجه الخصوص هذا ما يدفعنا على القول بأن الزمن زمن إدانة واستنكار ضد الأجهزة العسكرية التي كانت وراء النكسة.
فهل هذا يعين أن حافظ قد التزم بوحدة زمنية معينة؟ أو أن الزمان متعدد؟.
إن من يطالع تحديد الزمان الذي لجأ إليه الكاتب في بداية المسرحية ، سوف يتجه إلى الافتراض الأول. لكن الممتحن الحقيقي فيها سيظهر له العكس، آية ذلك

مجموعة من التقنيات التي لجأ إليها الكاتب، لتكسير وحدة الزمان عن طريق الحلم وبواسطة تقنية (فلاش باك) وهو زمن لا يقل عن هذا الحاضر المفعم بالتناقض والمعاناة، وكذا الفوارق الاجتماعية.

نادية : أمي باين عليها كانت جارية عند الخدوي إسماعيل.

هدى : أختي كانت خدامه الباشا.

مجيدة : أبوي كان في ذيل كلب الأميرة.

أي أن الواقع متجدد بتجدد الزمان ، مما يجعل الماضي شاخصاً في الحاضر، تحيا معه كل محاولة لتنبعث من جديد لتجاوز هذا الماضي والحاضر، مضيا نحو المستقبل الأحسن.

عائشة : آه يا أحلامي أي حاجة أطلع بيها المجد الزائف وأقدم عمري النهارده القمر بيطلع الصبح والظهر والنجوم والشمس في الليل.
عايزه أمضي على كرت يهد البيوت ويهد العالم..

فالزمن بمرارته لا ينحصر في الهزيمة، بل إن جذوره تمتد في التاريخ عبر أطواره المتعددة.

فحافظ يتحدث عن أزمنة متعددة حيث الإنسان المغلوب على أمره (في أفريقيا – آسيا وأوروبا)، ليجعل من الواقع ينسحب على كل إنسان وفي كل زمان، وهذا ما يجعل الماضي والحاضر يتفاعلان ليسلط كل منهما ظله على الآخر في سبيل الغد المشرق.

هذا ما يجعل زمن وقوع: أحداث هذه المسرحية ١٩٦٨ ، زمن كتابتها يتداخلان وهو عام ١٩٧٩. فالزمان يعود إلى الهزيمة بزخمها المرير، وواقع ما بين النكسة حيث المعاناة أكثر التي تعرض لها إنسان هذا العصر، خصوصاً بعد سقوط الزعامة الناصرية، وظهور قوى جديدة أعلنت هي الأخرى عن إفلاسها، وبالتالي زادت من محنة هذا الإنسان.

فالزمان متغير في نظر الإنسان الطموح، وثابت في نظر ذلك الإنسان الذي يفضل السكون.

المكـان:

ما يقال عن الزمان يمكن أن ينطبق أيضاً على المكان، فالكاتب حتى وإن حدد لنا مكان هذه المسرحية في أحد الملاجئ. إلا أن الملجأ بدلالته يمكن أن يكون موقعاً لأماكن متعددة فهو ملجأ هذه الحياة برمتها، حيث الإنسان المقهور في كل مكان

أينما حل وارتجل، بل ومطارد بأجهزة السلطة التي تتربص خطواته في كل صوب. وعلى العكس لا تخلو الحياة ممن يسعون إلى التحرر في كل مكان (إ – ن – س – ا – ن).

ياسين وهدى : يا من تمر في قناة بنما هناك في كولا لامبور ألف. يا من تمر في قارب في جاكرتا هناك في مانيلا نون. يا من تسأل على الطائرة الذاهبة إلى إسلام أباد هناك في شنغهاى. يا من تسكن في أحياء باريس الفقيرة هناك في فضلات المصانع.

وعلى هذا فإن الحرية مطمح يخامر كل إنسان في كل زمان ومكان. وهذا ما جعل السيد حافظ يضع النهاية غير واضحة، فوجهة الخروج لم يحددها لنا، فقطار السيد جوال في كل مكان يبحث عن الحرية ويقاوم ضد الموت.

أزهـــار : لا تفكر يا سيدي فحديقة الخالدين موجودة أو حديقة الشلالات أو الجراج أو الشوارع. فالحرية لها ألف مكان وعلى المرء أن يقرر فقط ويرى.

الحـوار:

وهو من الدعائم التي يقوم عليها البناء الدرامي، إذ من خلاله يتم الكشف عن سيرورة الأحداث وتفاعلها، وهو فعل تقوم به الشخصيات. لكن ما يميز الحوار عند السيد حافظ هو ذلك التنوع ليكون همزة وصل بين مجريات الأحداث ومشاعر الشخصيات التي تساهم في بلورته... وهو حوار غير جاف وعقلاني يفصح عن مجموعة من المواقف والأفكار.

وقد عمد حافظ إلى تلوين الحوار بين المونولاجات الداخلية، أو الحوارات النفسية التي وظفها في بداية المسرحية، وهي عبارة عن أفكار مختنقة لا تتعدى صدر الإنسان لتجعل من الكتمان حائلاً بين تحقيق أحلامها، وبين واقع مزيف يخنق تلك الأحلام الواعدة فقد يبدو هذا النوع من الحوار لا يربط بين الشخصيات الأخرى، ولكنه في الواقع يتجه ليطعم الحوارات الجماعية، ومن تم فهو لا يقصد إحداث قطيعة مع هذه الشخصيات بقدر ما يدعوها إلى التفكير جماعياً. هذا ما جعل الأحلام تكاد تكون متقاربة ، حتى يحيل القارئ على الجو النفسي الذي ينتاب شخصياته.

كما لجأ الكاتب إلى الحوارات التي تكتسي صبغة الترديد الجماعي، وهي عبارة عن أصوات يكمل أحدهما الآخر، وهو حوار يكشفه عن مجموعة من

المتناقضات التي يعاني منها الأبطال، مما غداً قاسماً مشتركاً الشيء الذي يحثهم على الحل الجماعي.. وما يمكن أن نلاحظه أيضاً من الحوار عند الكاتب هو تراوحه بين ا لطول حين يناجي الأبطال أنفسهم، تبعاً لنفسياتة التي تعاني العديد من المشاكل، وبين القصر حين يحاور الأبطال غيرهم إلا أنه يبقى مركزاً حتى يوصل الفكرة إلى ذهن التلقي، بطريقة لا تبعث الملل في نفسه.

إن جدلية الحوار التي اعتمدها الكاتب، تقوم على التبادل بين الحوارات ليحيلها على ذهن القارئ فتخاطبه بعقلة. وهو ما حث السيد حافظ على تغريب الحوار انسجاماً مع الجو السياسي للمسرحية، وهذا لا يقف طبعاً عند حدود جوفاء تعليمية، بقدر ما يحيل جمهوره على أن يتخذ موقفاً من هذه الأحداث.

عائـــشة : حبيبتي في ألفى حته في البلد.. سواحة على كل دار تمسح من عرق الغلابة المرار.

من أجل أن يقربنا من التناقضات التي تطبع المجتمع، وما ينحر على ذلك من فقر وحرمان، كما كان للأحداث السياسية نصيب من الواقع الراهن الذي توجد عليه الأمة العربية بعد أن اغتصبت أراضيها.

بقلم : بنيونس الهواري - المغرب

السيد حافظ وتجربته فى مسرح الطفل
دراسة فى مسرحية الشاطر حسن
بقلم : شنايف الحبيب

عرضت المسرحية فى الكويت عام ١٩٨٣
من اخراج : أحمد عبد الحليم
وبطولة : عبد الرحمن عقل ــ محمد جابر ــ استقلال أحمد

حول السيد حافظ وتجربته

السيد حافظ قلب عاشق ضمير معذب.. روح ممردة تحلق فى سماء الوطن العربى فوق ركان الهزيمة تتأمل الواقع العربى والمواطن العربى وهو يحرم من حقه : فى الكلام من حقه فى الحياة الكريمة ينتظر ما تلقيه موائد الغرب من فتاه مشروط.

عاش كل الهزائم العربية وما ترتب عنها من تنازلات ومن تغربها فى الأرض (من كامب ديفيد إلى وادى غربة) عاش القهر الاجتماعى (البطالة – انهيار الأخلاق – الحشيش...) والقهر السياسى؟... عاش نضالات شعبه العمالية والطلابية و... بكل وفاء وجدت.

فجاءت كتاباته صدامية ترفض الواقع سياسياً واجتماعياً وثقافياً... تناولت هذه الكتابة قضايا كثيرة : حقوق الإنسان الديمقراطية – الأخلاق... تناولت كل التناقضات الاجتماعية التى أفرزها الواقع الانفتاحى من تمزق اجتماعى (تحت عطاء التعددية) ومن أعراض مرضية كالحشيش وانحلال والأخلاق والجريمة... والمعنى فى بطن الشاعر.

فكتاباته تعددى على القارئ وتستفزه وتعرى أمامه الظروف الاجتماعية والسياسية وتدعوه للتموقف منها فأبطاله يجسدون معاناة المواطن العربى فى ممارساته اليومية ضد البطالة والرغيف والسلطة القامعة (سلطة الدولة – المجتمع الزائط – سلطة الإعلام...)

فهم أبطال متمردون يحلمون بالثورة والخلاص يقول شاذى ابن خليل وكتابات حافظ تثبت دوماً أنه من المناضلين الحقيقيين الذين ساهموا بالكلمة الحقيقية... الكلمة الطلقة وذلك لخدمة القضايا الجماهيرية ورفع المعاناة عن كامل الشعوب المغلوبة على أمرها.

لقد عرف حاجبنا سبب الهزيمة وصرح بذلك دونما خوف أو تردد أو قلق إنهم كتابنا " لقد هزمنا لويس عوض وصلاح عبد الصبور والفريد فرج وعبد الرحمن الشرقاوى ومحمد حسنين هيكل ورجاء النقاش يوسف السباعى واحسان عبدالقدوس وعلى الراعبى ويوسف ادريس ونجيب محفوظ.. الكل خدعنا.. جيلنا ضحية الجميع"

إنه الاستبداد السياسى واحتكار السلطة واقصاء الشعب... إنه الفساد الاجتماعى والاقتصادى.

إنه الارتباط بالقواعد البالية وتقديسها وكأنها شرع من السماء فكان دوره تحريض على الثورة والأخذ بالثأر من سارقى الشعب من خونة ومنافقين ودجالين وتعرية

مواقفهم أمام الجماهير وفضح ارتباطهم بالأجنبى.

المسرحية التى بين ايدينا نفوذ غاضب ساخط ـ غير راض غاضب عن واقع الطفل العربى ساخط على المربيين ورجال اتعليم غير راضى عن الجرعات الثقافية التى تقدم للطفل. فالشاطر حسن محاولة مخلصة وجادة فى مجال الكتابة للطفل سأحاول دراستها مبرزاً قيمها وجمالياتها.

ولكى لا يندهش القارئ أمام مسرح السيد حافظ أو يتهمه بشتى التهم كما قال عبد المحسن الشمرى فى مسرحية الشاطر حسن بأن مادتها ليست درامية. أقول له ان السيد حافظ باحث مجرب يطرق كل الأبواب، ويبنى ثم يهد ذلك البنيان ليكشف مواقع الخلل فيه فإن متماسكاً اطمئن له وسعى إلى تطويره حتى لا يأكله القدم أو يركن فى مستنقع الجمود... إنما يسعى إلى بناء اشكال أثر منه روعة وجمالاً لا حباً فى البناء أو التجميل أو اختياراً للصعب، وإنما طمعاً فى الوصول إلى الكمال لهذا نجده دائماً يجرب ويجدد لأنه لم يجد شكله النهائى بعد، وعلى ما أظن أن الشكل النهائى مستحيل لأن كل جديد سيصبح قديماً وبعبارة أخرى فإن التجريب يشهد نفسه إلى أن ينتهى ثم يبدأ من جديد يقول عبد الكريم برشيد " يمكن أن نقول كل مسرحية لها بناؤها الدرامى الخاص فهو فى كل ابداع جديد يجرب شكلاً جديداً "[١]

التجريب عند السيد حافظ كان ثورة عارمة شملت الكتابة وأدواتها وشملت الرؤية كذلك لماذا؟ " إن احساس الكاتب بأنه يعمل مضامين مغايرة ألزمه بأن يبحث لها عن أشكال مسرحية مغايرة"[٢]

دراسة المسرحية :

السد حافظ عاش حياته يكتوى بسلسلة من الهزائم والنكسات أضحت بمثابة خدمات كهربائية فجدت فى قلبه الجرأة على كشف الحقيقة مهما كانت ضريبتها مكلفة أو الجهر بمحاربة الفساد أياً كان نوعه ومكانه وتشخيص الدواء لأمراض الأمة.

من هذا المنطلق فهو فى مسرحية الشاطر حسن يحاول تأكيد حلمه النبى من خلال بناء جي جديد ليس بالمهزوم ولا المحيط ولا المنحرف ولا الفاسد...

---

(١) شاذى بن خليل ـ فى مسرح السيد حافظ ـ ج الأول ـ الترف الإنسانى ـ فى مسرح حافظ ـ ص ٩٥.

(٢)عبد الكريم برشيد فى مسرح السيد حافظ ج مسرح السيد حافظ بين التأسيس والتجريب ـ ص ٨٥.

ولكن كيف ومن أن نبدأ...
الشاطر حسن يجيبنا بأن نبدأ من حيث البدء من الطفل زاد المستقبل وسلاحه فإن نحن اعددناه جيداً وأخذنا بيده ووقفنا بجانبه نرشده وننير له الطريق نصل حتماً إلى تجاوز مخلفات الهزيمة وترسباتها وقد صدق الرسول صلى الله عليه وسلم حين قال " يولد الطفل على الفطرة فأبواه يهودانه أو ينصرانه أو يمجسانه" قد يكون الولدان هما الأب والأم وقد يكونا المجتمع ممثلاً فى المؤسسات الاجتماعية : المدرسة، المسجد، دور الحضانة، المسئول عن الأمة بصفة عامة...
الطفل يخرج إلى النور مهيأ لقبول أى شئ لهذا نرى الأمم الحية المدركة لأخطارها والمستعدة لمواجهة المستقبل تبدأ فى إعدادها وبناءها نفسياً وأخلاقيا وثقافيا... فى هذه الفترة فى الأسرة والمدرسة والشارع فتقيم الندوات والمخيمات والمعسركات حيث يتلقى الطفل كافة أنواع التربية.
الشاطر حسن تقول لنا أن من عاش فى ظل الهزيمة وتثقف الهزيمة ليس أهلاً بأن يكون قدوة لأطفال العربى ومن ثمة فالأباء والمسئولون ورجال التربية مرفوضون لأن الهزيمة تسكن فيهم حتى النخاع ومن ثمة فالجرعات الثقافية التى يقدمونها للطفل تحمل نتانة النكسة والخيانة والنفاق وكل القيم الاستهلاكية التى بشر بها زمن الرئيس المؤمن والتى لا تمت للإنسان العربى بصلة، وكأن السيد حافظ يذرف دموع الأسى والحسرة على ذلك الشباب الذى خاض معارك التحرر فى الخمسينات والستينات فى مصر والأوراس والجبل الأخضر وفى كل بقعة طاهرة فى العالم العربى... كيف انتهى اليوم فى زمن الانفتاح والارتداد يرتاد الملاهى وكرة القدم ويتعاطى الحشيش يبحث عن اللذة الرخيصة.. فلا عجب وقد أصبحت الخيانة وجهة نظر وموقف يدافع عنه الشامتون تحت غطاء الديمقراطية الوافدة.
فالشاطر حسن نقد البديل والحلم بغية اصلاح ما أفسده زمان صاحب ٩٩% من أوراق اللعبة فى يد أمريكا مستندة (المسرحية) على القبور الإسلامية والعربية الأصيلة التى جبل عليها الإنسان العربى الأصيل.
فالأمانة والتعاون والإيثار والمحبة والتواصل والإخلاص وحفظ العهد والحرية والكرامة " لا أنا رايح السوق أشوف الناس عايزين مساعدة والا حاجة "
انت دلوقتى ما تساعدش الناس ساعد نفسك قبل ما تساعد الناس.
مالكش دعوة بيا أنا.. أنا مبسوط كده.. بحب اساعد الناس ووقتى لكل الناس.
ومنين تاكل.

والله مش شرط أكل ألف صنف صنف.. يكفى واحد.. المهم إن الواحد فى عيشه سعيد.

أو قوله : " عندى حمولة فى المخزن عايزك تساعدنى فى شيلها.

انت كل ما تشوفنى تقول عندى حاجة تعالوا تساعدونى فى شيلها".(١)

الشاطر حسن دايما يساعدنى.

وكل حاجة عايز تعملها ببلاش يا رج أجر لك اثنين شيالين احسن لك.

اجر على الثواب أو خدمة أو مساعدة أعمله وارميه.

غلط لما تعمل كل حاجة أو أى مساعدة وتمد يد تأخذ عليها أجر مختار.(٢)

فهذه القيم بشر بها اسلامنا الحنيف وحمتها أصالتنا العربية أما النفاق ومحالفة العدو.. فهى مثل الأمراض الدخيلة على امتنا.

بس جزيرة الأمل بعيدة عن بلادنا ليه.. انت شايل همهم واحنا مالنا ومالهم.. انت اللى عليك تقول كلمتينم أو ثلاث تذيعهم فى الراديو ونقول احنا معاكم يا جزيرة الأمل ونعادى من يعاديكم نفديكم بالروح والدم.(٣)

اقنعته أنه مريض ودفعته للطبيب والمنجمين يحارب ازاى وإذا حارب بينشغل عن التجارة وينشغل عن السوق وإذا حارب أكيد حياخد الفلوس كلها معاه ومش حنستفيد منه بحاجة لكن لازم أخليه يتزوج ست الحسن إذاً أنا نجحت.(٤)

الشاطر حسن ابن الشعب قائد الشاب الفقير الذى لم تغيره موجة السلطات وحياة الترف والغنى والقصر هو النموذج الذى يريده السيد حافظ هو النبتة الصالحة التى يسعى إلى غرسها فى قلوب الصغار فالشاطر حين يقول للأطفال أن الخيانة والنفاق ومقت الناس والوصولية وانتهاز الفرص والكذب والكسل والاتكال... من طبيعة النفوس المريضة التى صنعها الواقع العربى الفاسد الذى انعدم فيه التعاون والحب والسلام فعندما يطلب منه صديقه مختار الذهاب إلى القصر ويقول للسلطان إنه أسد سعيد للحصول على ٣ آلاف دينار.

مختار :بقولك ايه تعالى نروح القصر وتقول للسلطان إنك أسعد سعيد وأنا صاحب أسعد سعيد أكيد حيفرح ويدينا ٣ آلاف دينار.

---

(١) المسرحية ص ٣.
(٢) المسرحية ص ٦.
(٣) المسرحية ص ٩.
(٤) المسرحية ص ٥.

الشاطر حسن : عايزني أكذب لا أنا ما اكدبش لو أعطاني ١٠ آلاف دينار.[١]
الشاطر لا يقول للأطفال لا تكذبوا تفعلوا... أو يجعلهم يتوصلوا إلى هذه النتيجة بشكل يرهق أذهانهم كما نجد ذلك في المدرسة وإنما يقدم أمامهم النموذج فيجعلهم يعيشون معه الموقف والمبدأ فيكون هو القدوة لهم برفضه للكذب. وكأني بالسيد حافظ يسخط على المربيين ورجال التعليم الذين يعبئون الأطفال ويشحنون أذهانهم بالنصائح واقيم بشكل شعاراتي فوقي.. فالمدرس مثلاً يقول للطفل أن التدخينم مضر بالصحة لكن التلميذ عندنا يخرج من الفصل جد المدرس أول المدخنين فيعرف أن العملية تدجيل ونفاق وكذب.
وما أكثر الدروس والأنشطة المبرمجة في المقررات الدراسية التي تنتهي وتحتوى على أكثر من جانب خلقي وتربوي... بغض النظر على الجانب التعليمي وتلقى إلى ذهن الطفل يومياً لكنه لا يجد ما في الأسرة ولا في الشارع وهذا ما تفضحه المسرحية فالناس تكذب وتدعى أنها تمتلك قميص أسعد سعيد لتحصل على المال وتنافق.. فالطفل يتلقى في المدرسة أن الشرطي مواطن يسهر على الأمن ويحمى الناس.. وعندما يخرج إلى الشارع يجد الشرطي يأخذ أموال الناس بالباطل ويتعاطى للرشاوى ويقمع الناس عندما يتظاهرون طلباً لحقوقهم المهدرة بل حل الأمر إلى اطلاق الرصاص وما الشرطي إلا أداة ووسيلة.. وها هي المسرحية تتكلم عن القاضي والوزير اللذان أكلا أموال الناس بالباطل.
(القاضي أبو داود ظلمني وهضم حقي واسأل أهالي بغداد كلهم يا الشاطر حسن أنا زي ما انت عارف افقر تاجر بغداد)
(إن القاضي أبو داود وخاله الوزير سليمان واكلين السوق طالعن واكلين ونازلين واكلين)
ويتلقى في المدرسة أن التعاون والأخوة أخلاق كريمة لكنه عندما يذهب إلى المنزل يصطدم بتوبيخ الأسرة ووعيدها: لأنه أعار كتابه أو قلمه فالأسرة معذورة في تعرفها والطفل معذور في موقفه فالناس تكذب للحصول على المال وتختال للوصول إلى لقمة العيش (قميص أسعد سعيد) لأن لناس صنعت لتكون هكذا!!!!
الشاطر حسن يقول لنا الفساد نابع من جبة السلطان من النظام الاجتماعي والاقتصادي والسياسي من الطبقة الرأسمالية العفنة المحيطة به (الوزير) فهي الداء والوباء فهي ضالة المستعمر وحماره الذي يصدر عليه القيم الخبيثة

---

(١) المسرحية ص ٥.

والفاسدة والهدامة التى تنفر جسد المجتمع فجعلت من المجتمع سادة وعبيداً فقراء وأغنياء فساد النفاق فى العلاقات الاجتماعية واشتد الصراع بين الخير والشر والتطاحن بين المصالح الشخصية والعامة وترقبوا القيم النبيلة التى بشرت بها الشرائع السماوية وتعارف عليها الناس...

فالشاطر حسن يقول للأطفال اسألوا أبائكم وأمهاتكم ومربيكم ومدرسيكم... وكل المجتمع أين التكافل الاجتماعى والتعاون والأخوة والسلام؟ أين هى " المسلم للمسلم كالبنان المرصوص" أين هى " ليسمنا من بات شبعان وجاره جائع" والمسلم أخو المسلم التى بشر بها الاسلام والنبيين عليهم السلام. والتى أكدتها الشعوب فى رحلة الانعكاف والخروج إلى النور؟... أين هو العدل الذى قلتم لنا أنه أسا الملك ودرستموه لنا فى المدرسة فإننا لا نجده فى حياتنا وواقعنا.

ينبه الأطفال إلى هذه الأشياء... فينجذب إليه الأطفال ويحلون به ويحل بهم فى علاقة وجدانية صوفية فمن خلال الممارسات اليومية للشاطر حسن فى تعامله مع الناس ومع أصدقائه يجسد قيمة انسانية رائعة فى الدفاع عن الوطن والحب والتعاون ومساعدة المريض والفقير والتاجر والصانع.. فيكرس وقته لخدمة هذه المواقف النبيلة مناضلاً من أجل المبدأ الذى أمن به.

إن التخلف الذى أصاب أمتنا العربية نابع من نفورنا من قيمنا العربية الأصيلة ومن اسلامنا الحنيف وتعلقنا بالتفاهات التى أرسلت إلى العالم العربى تحت غطاء العلمية والتحضر ولأن أمتنا تعيش حالة من الفراغ السياسى والثقافى و... فإنها تلقت هذه القيم الغربية بلهفة وعشق وغرام ولأن جهاز المنازعة معطل فيها فقد تأصل الوباء فى خاصرتها وهذا ما تنبهنا إليه المسرحية ولانقاذ الأمة من الخطر فإنها تدعونا إلى تجنيد طاقتنا الفكرية والمادية فى مواجهة التخلف والاستعمار فكما كتبنا آلاف المجلدات والكتب للكبار فيجب أن نساهم ولو بجهد ضئيل بالكتابة للطفل بغية تحقيق الأمن الثقافى لأن اصلاح الأمة مرهون بتكوين ابناء معاً ولأن الطفل هو رجل المستقبل هو الفلاح هو العامل هو الصناع... فان كتبت على القيم النبيلة والعمل الشريف فإن الأمة سينقشع أمامها النور ويتبدد الظلام من طريقها لأن طاقتها تكون حينئذ محددة وسليمة.

ولأن السيد حافظ مهووس بقضية الديمقراطية والحرية وكرامة الناس ولأنه عانى الحرمان وعان غياب الديمقراطية فى بلده ووطنه العربى عاش المنفى كما عاش مواطنوه السجن والإعدام تحت قانون المدعى الاشتراكى والقوانين الاستثنائية

وثورة التصحيح وقبر الموقف الأخر ومنع الجرائم والناس من الكلام...
لقد عانى كما قال لى داخل التنظيم الناصرى لما أراد أن يعرف كيف يفكر كتاب إسرائيل "ومن زعيم طلابى إلى التنظيم الشبابى الناصرى الذى كنت أراه الحلم والمستقبل ففى أخر مرحلة سألتسؤالاً واحداً من هى إسرائيل؟ من هم كتابها... من أدباء إسرائيل كيف يفكرون ماذا يكتبون.... وفوجئت بأننا فى محكمة داخل التنظيم السياسى كيف تسأل هذا السؤال؟ قلت هم أن يكون عدوانا تافهاً وسطحياً ونحن لا نعرف عنه شيئاً.. لقد ارهقونى فى عملية غسل مخ فى المعسكر...؟[١]
فاستخلص ان الديمقراطية هى السبيل وأن الحرية هى الهدف والغاية وأن الدفاع عن الوطن شرف ومبدأ فأراد أن يزرع هذه الفركة فى نفوس الأطفال حتى يشبوا عليها " ومن شب على شئ شاب عليه " كما قال {صلى الله عليه وسلم}[٢]
فمن خلال بطله الشاب الفقير.. الضمير الحى المناضل.... يكشف الظلم والطغيان المسلط عل الشعب من طرف السلطة (الحاكم وحاشيته) فاستطاع أن يعدى موقف الوزير الاقطاعى والمنافق الذى يسرق قوت الشعب وحرم الناس حقهم وسلط عليهم ألوان القهر وزيف الحقائق أمام السلطان وأوهمه بالمرض (سامحنى اننى ارفض فلوسك ويكفينى اننى اخذت فلوس الوزير سليمان ووزعتها على الفقراء والمساكين وأخذت جميع أراضيه ووزعتها على الجنود وسامحنى لأننى طلعت كل المساكين وخليت كل الشعب وكل الناس تهتف باسم السلطان حسان"[٣]
بذلك استطاع الشاطر حسن أن يحول أسلوب الحكم فى بلاده من أسلوب استبدادى دكتاتورى إلى نظام ديمقراطى يستند إلى قرار الجماهير حتماً سيلاحظ الطفل هذا التحول فى عيون الشعب فى فرحته فى هنافه باسم السلطان فى إطلاق المعتقلين ومصادرة أموال الوزير وأملاكه وتوزيعها على أصحابها الشرعيين.
ففى خلال تقنية التشابه التى أوصلت الشاطر حسن إلى هدم السلطة فعاش فى أيام سلطانا بلغ السيد حافظ إلى أذهان الأطفال كل ما يؤمن به ويعتقده ويرى أن الشرفاء يناضلون من أجله ويقدمون القرابين فى سبيله فى كل المساحات (ليرينا الكاتب مفهوم الحكم عند رجل الشارع الذى عانى من الظلم هل سيتأثر بالسلطة لتعويض أيام الحرمان أم أنه يظل أميناً مع نفسه كما كان مهما كان موقعه فى

(١) السيد حافظ – مذكرات كاتب ومخرج مسرحى ص :
(٢) الحديث.
(٣) المسرحية ص ٣٢.

الحياة سواء وهو على رصيف الشارع أو على كرسى الحكم).
بل يجعل الطفل يعيش هذه المواقف ويتذوق حلاوتها وطعمها فيتعلق بالشاطر حسن ويصفق له وهو يطلق سراح المعتقلين ويحقق العدل وينتصر للمظلومين (أول يوم سعت شكوى المظلوم ثانى يوم حق العدل).(١)
وهو يصفى الحساب مع قوى الاقطاع المتحالفة مع الأعداء والتى ترفض العرب فجزيرة الحوت (أنى أخذت فلوس الوزير سليمان ووزعتها على الفقاره والمساكين وأخذت جميع أراضيه ووزعتها على الجنود...) فيحقق العرب الحلم ضد جزيرة الحوت مستنداً على قرار الشعب " الشارع الناس يا مولاى أنا ولد البلد وعارف البير وغطاه عشت فى الشارع يقول السلام يجى بالقوة مع الأعداء مع السلامة يا مولاى)(٢)
ويفكر فى الحزانى والمحرومين. ولا يكتفى بهذا الشاطر حسن بل يقول للأطفال أنه الحكم العدل هو الذى يستند على قرار الشعب ولا شئ غير الشعب لأنه صاحب المصلحة لذا يجعل السلطان حسان ينزل إلى الشارع ليقرب الفكرة إلى عقول الأطفال فيتعرف على هموم الناس ويرى حالات الفقر ويكتشف الظلم والجور (أول مرة احس بالشعب بالناس أول مرة أشيل فى ايدى فى السوق أول مرة أساعد الفريد والفقير أول مرة أساعد الست المسكينة أم سعيد أول مرة أصيد سمك أنا تعبان أبى أنا أبى أنام) (٣)
فينتهى السلطان إلى أن الناس تريد الحرب من أجل السلام وأنها تريد العدل والديمقراطية وترفض التسلط والإرهاب (وهذه القصة للكبار أكثر منها للصغار فهى تعالج موضوعاً سياسياً هاماً فى الحياة المعصرة لكن السيد حافظ استطاع أن يوظفها بما يتلائم وادراك الطفل ليغرس روح التعاون والمسئولية وبذلك حولها من رمز سياسى يفهمه إلى درس فى التوعية الأخلاقية للصغار).
فالطفل لما يعيش هذه الأحداث فإنها ستتعلق بفؤاده فيتألم لحال المظلوم والمغبون ويحقد على الوزير والقاضى فتعجبه كلمة العدل، والحب والتعاون، والقتال من أجل الأرض والعرف، فيتمنى أن يكون هو الشاطر حسن صانع هذه المعجزات فى حبه الناس، وتضحيته من أجلهم ورفضه للكذب والاحتيال... الشاطر حسن هو الرسالة

---

(١) المسرحية ص ٣٢.
(٢) المسرحية ص ٣٢.
(٣) المسرحية ص ٣٠.

هو الموقف الذى يوحى به السيد حافظ إلى عقول الأطفال وقلوبهم... فإن صار كل واحد منهم حسن الشاطر لينتهى حتماً الظلم وينقشع النور والمحبة والتعاون... فى علاقات الناس ويعود الإنسان إلى صفاء الطبيعة.

من هنا نستنتج بأن مسرح السيد حافظ ليس مسرحاً كمالياً ولا ترفيهياً وليس مسرحاً يستجدى الضحك بل مسرح الكلمة مسرح الوظيفة مسرح الموقف والمبدأ أنه ليس المسرح المنافق الذى يسعى إلى تمرير الثقافة الاستهلاكية وإنما هو مسرح يقف عند مشاكل الأمة يخاطب الطفل فيثير انتباهه ويستفذه إلى الضحايا الاجتماعية والسياسية فى حدود طاقاته الفكرية والعمرية.. فها هى الشاطر حسن تقدم الدليل القاطع على أن لا شئ يكبر عن ذهن الطفل إذا نحن انشئنا تقديمه له فحتى القضية الفلسطينية اتى يظن الكل أنها من اهتمام الكبار يجعلها السيد حافظ من انشغالات الصغار.

فأهل جزيرة الأمل المشردين ليسوا إلا ابناء فلسطين المشتبهين فى العالم المحتاجين للعون العربى وما جزيرة الحوت إلا رمزاً للصهيونية التى ابتلعت كل شئ.. فمن خلال موقف الشاطر حسن الذى أعلن الحرب على جزيرة الحوت فإن الكاتب يربى فى الأطفال الحقد على الأعداء (نجد أن عدونا الصهيونى يربى ابناءه على كره وبغض العرب فأولى بنا أن نربى أبناءنا على بعض الصهيونية حتى نخلق أجيالاً قادرة على أخذ حقنا الضائع طالما أن أجيالنا غير قادره على مواجهة هذا العدوان الشرس)(١)

كما يغرس فيهم فيهم حب التضامن مع الأخوة فى محنتهم.. إنه يقول لهم أن قضية جزيرة الأمل قضية كل الجزر مؤكداً بذلك قومية المعركة لأن الخطر يتهدد الكل ولأن الصواريخ النوورية الاسرائيلية تصل إلى كل العواصم العربية (المصيبة إنى معرفش أعمل حاجة بنفسى وأيد واحدة متسقفش لازم الناس والشعب كله يبقى معانا حتى البلاد اللى جنبنا لازم يكونوا معانا لأن العدو مش عدوى لوحدى دا عدونا كلنا وما دام اخذ جزيرة الأمل واحنا سكتين له بكره ياخد كل الجزر وكل البلاد...)(٢)

فيعيش الطفل قضية أمته ويشب على تقديسها فيكون إصراره على القتال وتحرير الأرض قوياً أن هذا الحق يصل ذروته عند ما يرفض السلطان (الشاطر حسن) رأى

---

(١) المسرحية ص ٥.
(٢) المسرحية ص ٢٨.

الوزير فى استقبال رسول جزيرة الحوت أم استقبال الضيوف حتى لا يقع فى فخ الاعتراف الرسمى بالعدو وليتأكد بأنه عدو لدود "يجب أن يستقبل استقبالاً عادياً"

الوزير : رسول جزيرة الحوت يستقبل استقبال الضيوف.

الشاطر حسن : دول أعداء جزيرة الأمل وفيه حرب معاهم دول ولاد عمنا لازم نعاملهم بالمثل فهمت خلوه يدخل بعد هذا الحوار يرفض اقتراح الوزير ومؤكداً بذلك الشعارات التى سالت عليها الدماء العربية الذكية فى ١٩٤٨ – ١٩٥٦ – ١٩٦٧ – ١٩٧٣...

(مفيش جزيرة اسمها الحوت... الجزيرة لما كانت اسمها الأمل وانتو غيرتوا اسمها وسمتوها الحوت... واحنا لا يمكن نسمح لشعب جزيرة الأمل يعيش كده).

كما تضمنت المسرحية إشارة لمعاهدة اسطبل داود رغم ادراكها عن الأطفال وتنبأت بسلسلة المعاهدات والتنازلات التى تقدم للعدو لو ما يحدث هذه الأيام..

جماليات المسرحية

إن شخصيات الشاطر حسن " تبدو مرسومة بدقة وموضوعية فى مكانها الصحيح فهى تشكل مجموعة من الأفطار والمواقف والسلوكيات التى غالباً ما تكتمل بعضها البعض".

إن المكان الذى تتحرك فيه هذه الشخصيات يحدد طبيعتها وتريبها داخل المجتمع فمواقعها تتراوح بين الانتماء للطبقة الحاكمة والانتماء للقاعدة بما يمثله هذا الاختلاف من تباين فى الثقافة والفكر والرأى الأمر الذى يعطى للصراع حدته وتناقضه... إن السيد حافظ يسلب أبطاله حرية الحركة فهو الذى يوجههم ويرسم طريقهم فهم عبارة عن علامات رياضية تجسد أفكار الكاتب ومواقفه لذا نجدها تكمل بعضها البعض أن فى هذا الاتجاه أو ذاك (فمختار والشاطر حسن وست الحسن) ليسوا إلا رسالة واحدة توزعت جملها وأفكارها لكن معانيها الإنسانية والنضالية تكمن فى تكاملها وتعاونها أما الشخصيات الأخرى (الوزير – الثقافة)... فليست إلا العالم الأخر الذى يرفضه الكاتب عالم اللصوصية والاحتيال والسجون والقمع وقبر الرأى الأخر أنه الوجه الزائف الذى صنعته العلاقات الاجتماعية والاقتصادية الفاسدة...

إن شخصية الشاطر حسن لا تبدو شخصية مثقفة بل تبدو عادية عامية وشعبية وطيبة لكنها واعية بالواقع السياسى والاجتماعى لهذا نجدها تهدف إلى التغيير وهى من هذه الناحية تشكل النقيض لجولى جاى عن برخيت حيث يشعى هذا

الأخير دائماً لتكييف نفسه مع بيئته ومحيطه الاجتماعى لكن مجاملاته تتسم دائماً بالفشل فيلجأ لمختلف الوسائل الانتهازية يبدأ أن محاولات الشاطر حسن تكلل بالنجاح وتاكد ما تؤكده قيمة الإنسان كموقف. فهو يعلن الحرب لأن الجموع تريد ذلك ويوزع الأموال المسروقة لأن العدالة تفرض ذلك.. كما يشكل الشاطر حسن النقيض (أبو عزة) عند قرنوس (وأبو حسن) عند حسن يعقوب.
الشاطر حسن يعيش اصراع على جبهتين الأول داخلى لكنه ليس بهجرة داخل النفوس المحيطة البائسة وليس كذلك بصراع المثقف مع نفسه ذلك المثقف الذى أعطى للجموع كل ما يملك عقله وروحه وحياته ولكنها تأخذ ولا تعرف ما تريد فتتركه فى حيرته وقلقه وتأزمه إنه صراع الفطرة والإيمان وجهاد النفس وكبح اندفاعها نحو الشر. فهى من هذه الناحية تكاد تشكل شخصية فنية بالمفهوم الأرسطى.
أما الثانى فهو صراع مع المجتمع ساعياً نحو الأفضل نحو التغيير الواعى والتطهير المسئول من خلال الموقف والمبدأ والممارسات اليومية وتلك رسالة الثورى والمناضل، ليس الثوربالذى تربى فى أحضان الحزبية وأجهزتها البيروقراطية ولا المناضل الذى ألتهب جوفه الشعارات التدجيلية.. إنه إيمان الفرد بجماعته وقيمه وإنسانيته. ا لشاطر حسن بهذا يجسد مفهوم البطولة بوجهها الإنسانى.
المشرف (عكس بطولة الشطار والعيارين التى ألفناها فى تراثنا القديمة) إنها بطولة فردية / اجتماعية تتجاوز تحقيق المنافع الذاتية والنوازع والشهوت الفردية، إنها تتحرك فى إطار التزام تام ومتكامل بالقضايا الإنسانية : الديمقراطية – الحرية – الوطن – الدين – الأخلاق.. نعم هذا الالتزام يقيد الفرد يسلبه نفسه لكنه من جهة أخرى يعطيه حريته إلا أنها تبقى مسئولة، إن السيد حافظ لا يريد أن يقدم للأطفال بطولة مزيفة مهزومة أو يقدم لهم نماذج طبق الأصل لنا فنحن لا نصلح بأن تكون قدوة لأطفال العرب حديثنا عن البطولة يجرنا إلى الحديث عن التراث كيف تعامل معه الكاتب وكيف جسد من خلاله مفهوم البطولة كما يتصورها.
التراث جهد إنسانى وملك للجميع ولكل واحد شرعية الاستفادة منه والسد حافظ فى هذه المسرحية ينهل من التراث العربى القديم لكن برؤية جديدة وبقراءة أكثر تقدمية. ومما يجب التأكيد عليه أن صاحبنا لا يلجأ إلى التراث هروباً من الواقع العربى المهزوم ليبحث عن مجد الأمة فى دهاليز الماضى. وإنما ليبحث فيه ما يجسد المواطن العرب.. ويتشف من خلاله آفات جديدة تنفتح على المستقبل وليؤكد

انتماءه للثقافة العربية من جهة ثانية لكن دون أن يسلبه ذلك حرية الانفتاح على التراث العالمى.

فى هذه المسرحية يزاوج السيد حافظ بين التراث العربى والموروث الإغريقى من خلال طرح جديد ومعالجة جديدة :

فإذا كانت الأسطورة الإغريقية تجعل من الإنسان دمية فى يد الألهة وبعبارة أخرى فى يد القدر ثم يأتى الإنسان الغربى فى القرن العشرين فيتلقف الفكرة ويستخلص منها دلالات تجسد المعاناة الوجودية والميتافيزيقية للإنسان الغربى، والتى يعيشها أمام ظروف الحياة والدماء والرعب النووى والتعايش السلمى المفروض بالقنابل والبوليس...

فإن الأسطورة نفسها مع السيد حافظ تتحمل معاناة الإنسان العربى الذى جرب كل الأنظمة وأكتوى بكل الهزائم ولازال يدفع صخرة الرغيف والتخلف والتبعية وغياب الديمقراطية إلى أعلى ثم ترجع به لى حيث بدأ.. ومع ذلك فإنه لا يسلك طريق الشطار والعيارين الذين احترفوا التحايل والخداع وشطارتهم وفطنتهم ليحققوا مكاسب فردية فاصبحوا بذلك أبطال الجماهير لأن خداعهم كان انتقاماً لها (أى الجماهير) بل سيصبحون مع السيد حافظ رسل الفضيلة وقادة الجماهير نحو الأفضل من خلال رفضهم للواقع والتمرد عليه ومحاولة إصلاحه الفضيلة وقادة الجماهير نحو الأفضل من خلال رفضهم للواقع والتمرد عليه ومحاولة إصلاح وتغييره فتجسدت فيهم أحلام الجماهير وبذلك يتحول مفهوم البطولة عند السيد حافظ من صراع الأبطال ضد الآلهة فى الأسطورة الإغريقية وبطولة الشطار والعيارين ضد غيرهم (أبطال ضد أبطال) إلى صراع الأبطال ضد الواقع الاجتماعى والاقتصادى.

وبالتالى تخلص بنا إلى أن الإنسان موقف وليس أداة.. إن الإنسان لقضيته ومبادئه وهذا ما يجسده الشاطر حسن.

لقد تمكن السيد حافظ من استغلال الحكاية الشعبية حيث طرحها بأسلوب بسيط يتناسب وعقلية الأطفال ومستواهم الفكرى، فالطفل لا يدرك البعد الفلسفى للأسطورة الإغريقية ولا للحكاية الشعبية ولكن المهم هو استغلالها فى توصيل مجموعة من القيم والأخلاقيات والدروس فصراع الوحش يوحى للأطفال بالشجاعة والتضحية والفضيلة الإيثار وممارسات الشاطر حسن اليومية تؤكد قيمة الإنسان كموقف وكمبادئ فيعرف قيمة الأمانة والعدل والتعاون والإخلاص والأرض والوطن.

أما إذا انتقلنا إلى المكان يبدو أن السيد حافظ يقدمه فى هذه المسرحية فى صورة

واقعية قريبة من أرض الأطفال (السوق – القصر – الحى بغداد – رخصة عامة) فاختيار المكان تمر بشكل مرسوم ومقصود، فالسوق يشكل حضور المجتمع حضور التقاليد ظهور الخير والشر – ولما لا فالسوق العربى مكان للفرجة والممارسات الاحتفالية والاجتماعية على مستورى التقاليد والمعتقدات (حلقات الفرجة) والقصر يمثل حضور الدولة، السياسة، العدل.. وما بين السوق والقصر وليس إلا الامتداد للعلاقات الاجتماعية والاقتصادية، والسياسية فى تنافرها وصراعها وتقاربها وتباعدها نقرأ ذلك فى صعود الشاطر حسن إلى القصر ونزول الوزير إلى السوق.

فالسيد حافظ كا نلاحظ اختار أمكنة متنوعة هنا إلى القصر والبحر والسوق هناك مكان شاسع هو بغداد فهو إذا لا يحافظ على وحدة المكان حتى لا يسجن المتفرج، ويقيده ومن جهة أخرى فالمهم بالنسبة للكاتب ليس المكان أو حدته، وإنما ما يجرى داخل المكان، فالسوق ما هو إلا وجه لبغداد إلا الوجه الأكثر تصغيراً للعالم العربى لكل مشاكله وأزماته.

هذا المكان يوحى بزمان منهم، زمن له قناعان، قناع ما خوى وقناع أنى نجده فى لغة المسرحية.. لكن بلا شك إنه الزمن العربى الراهن فالمسرحية تحدثناعن جزيرة الأمل وأبناءها المشردين وتحدثنا عن تخاذل الجزر وتحدثنا عن البيانات الكاذبة الرسمية المذاعة عبر الأثير لخداع الجماهير وتضليلها وتحدثنا عن الوزير القاضى.. إنه بلا ريب الضم العربى الراهن والتخاذل العربى والاستسلام العربى للكيان الصهيونى، وزمن القهر والتردد والانحراف والتخلى عن فلسطين مقابل غزة وأريحا.. زمن العجر والمساومات والقيم الفاسدة.

ورغم ذلك فمكانها غير محدد قد يكون بغداد والعراق والوطن العربى وقاعة المسرح وأبطالها المتفرجون الحاضرون منهم والغائبون وزمانها مطلق يمتد إلى حيث المعاناة والقهر إلى حيث يكمن الفساد والطغيان.

فالمكان بالنسبة للسيد حافظ لا يخضع لمقياس الطول والعرض فهو ليس سوق بغداد ولا قصر السلطان حسان، وإنما هو مكان متمدد وفسيح، قد يشمل كل الوطن العربى بل كل العالم. وهو ليس واحداً بل يختلف باختلاف الأحداث : يتسع باتساعها ويضيق بضيقها. زمان المسرحية كمكانها مرتبط بالحدث. قد يمتد بعيداً وعميقاً فى الماضى عبر التراث، عبر الأسطورة وقد يمتد فى الحاضر والمستقبل لكنه فى كل حالاته ليس إلا زمان الإنسان المقهور المرتقب لليوم الأفضل والغد

الجميل الذى يحلم به مقبول عبد الشافى فى مدينة الزعفران وحنفى فى حبيبتى أنا مسافر والشاطر حسن و...

وإذا انتقلنا إلى البناء الدرامى فإننا سنلاحظ تجاوزراً لبعض القواعد الأرسطية. فأحداث المسرحية تبدأ بسيطة وناعمة فى اتجاه أفقى، لكنها سرعان ما تغير الاتجاه إنها فى اتجاه عمودى نحو الأعلى أو نحو الأسفل فهى تأخذ اجاهات متعددة ومتشعبة نلاحظ فيها السكون تارة والانفجار تارة أخرى.. الانفراج والتأزم.. كهذا الاضطراب ضرورى على ما يبدو لأنه موجود فى حياتنا اليومية المليئة بالتناقض والسير فى اتجاه واحد يخالف الواقع.

وكلما تقدمت بنا المسرحية من موقف لآخر يتضح لنا أن الصراع يتخذ شكلاً دائرياً لأنه فى كل مشهد وهو يناقش أو يحلل أو ينتقد للبعض أن المسرحية وصلت إلى عقدتها أو نهايتها لكنها سرعان ما تفاجئه من الخلف معلنةميلاداً جديداً وعقداً كثيرة...

إن المسرحية من جهة أخرى لا تقوم على أساس السببية أى بناء الحدث على ما قبله والذى يدفع نحو العى دائماً بل نجدها تعتمد عنصرى التناقض والصدفة وهذا يعطينا انطباعاً كبيراً بأن الكاتب يتدخل فى حدته شخصياته. فالشاطر حسن وجد الكيس صدفة وتشابهه بالسلطان كان صدفة.. لكن إطلاق المعتقلين وإعلان الحرب ومصادرة الأموال المسروقة كان نتيجة الإصرار والصراع والتناقض بين ارادتين اردة الشعب المتمثلة فى (الشاطر حسن) وإرادة الطبقة الانتهازية المحيطة بالسلطان والمتمثلة فى (الوزير).

الشاطر حسن بدأ نائماً حالماً لكن ما بعد النوم ليس إلا اليقظة والحركة وصحوة حسن من نومه واستئنافه لنشاطه اليومى يعطى للطفل انطباعاً خاصاً عن الكسل والنوم بأن حالة الحلم لا يمكن أن تدون. والحلم نفسه له ما يبرره لدى الأطفال. فالطفل نفسه يعلم بقطع الشيكولا والملابس واللعب.. فيقارن بين أحلامه وأحلام الشاطر حسن.

المسرحية كما يتضح ليست حدثاً واحداً، وإن لبست ثوب القصة فإنها تحررت من سلطتها (أى القصة) فلم تسجنها فى موضوع واحد، بل استطاع الكاتب أن يسبح فى عوالم كثيرة فها هى الأحداث تتشابك وتتحدد لتفجر المكان والواحد والزمان الواحد. فيضحى الزمان أكثر من لحظته: إنه الحلم والمستقبل والواقع... إنه التاريخ والحضارة.. الآن والآتى ويصبح المكان أكبر من الرقعة الجغرافية إنه يمتد

إلى حيث الإنسان والقصر والمعانات...
لغة المسرحية جاءت بسيطة وناعمة تتناسب ومستوى الأطفال العمرى والفكرى. هذه اللغة تصحبها شاعرية مرهفة تؤكد نبل عاطفية الكاتب وصدق التحامه بهموم مجتمعة وامتهز. نجد فيها ذات السيد حافظ وعاطفته بل نجده هو نفسه وسط حروفها يرسم مستقبل الطفل العربى يتكلم بنظم.. فيها رؤية الكاتب ما يريده ومالا يريده فحصى أكثر من وظائف نحوية أو دلالات لغوية بل مسودة الأفطار والآراء... عندما نتحدث عن الشاعرية فإننا لا نقصد بذلك الوزن والقافية والبديع والمحسنات اللفظية وإنما نقصد بذلك قدرة الكاتب فى الوصول إلى لب الأشياء وجوهرها. إنما شاعرية مرتبطة بالفكرة.
ارتباطها بالموروث الشعبى جعل الكاتب يعمد إلى السرد أحياناً إلا أن ذلك لا يعبث على الملل مع تلك الشاعرية. لغة المسرحية من جانب آخر تطغى عليها العامية إلا إنها تبقى قريبة نوعاً من الفصحى، وسواء كتبنا بالعامية أو الفصحى فإن الهدف واحد وهو أن السيد حافظ خاطب الطفل يحاول الوصول إلى لغة مرتبطة بالحياة، لغة تعبر عن الأشياء الجوهرية والأساسية، لغة لا تصدم الطفل أو تجعله يشعر بالعجز والانبهار وإنما يخاطبه بلغته التى يعيشها لا بلغة الراديو والتلفاز والمعلم...
(الشاطر حسن) مساهمة ناجحة وخطة متقدمة فى مسيرة حافظ المسرحية. نجح صاحبها فى تفجير كثير من القضايا التى تزاحم الطفل العربى وتشكل واقعه اليومى (فى المنزل – التلفاز – المدرسة – الشارع...) فيدخله فى رحلة السؤال والجواب؟ هذه الأسئلة لا شك وإنها ستقلق الطفل وتربكه ولابد وأن يبحث لها عن جواب إما داخل عالمه المحدود أو ف عالم الكبار الذى يفرض سلطته عليه.... فيبدأ الطفل فى تشكيل موقفه ويبدأ معركته الحاسمة فى تحطيم جدار الصمت المحيط به فتتنوع الأسئلة والأجوبة وتبدأ النوة فى الاختمار والتطور. إن المسرحية تستفز الطفل وتدعوه إلى معانقة الشاطر حاسن ليبدأ معاً معركة الموقف والمبدأ. فالمسرحية تعمل على زرع بذور الفضيلة والنبل فى نفوس الأطفال ففتجسد قيمة الإنسان كموقف أكثر منه كائناً بيولوجياً.
المسرحية إدانة صريحة وواضحة للحكومات والمربين ورجال التعليم. بل تعرى الواقع العربى ككل الذى أصبح فيه الإنسان عبداً يتحكم فيه الواقع الاقتصادى... لكنها تؤكد أنه من بين قمامات الهزيمة والفساد وينبع الموقع الشجاع والبطل

المخلص الذى يحمل هموم مجتمعه على كتفه يطوف بها أرصفة الحرمان والعذاب فلا تغريه صولجة السلطان ولا يرهبه سوطه.. هذا النموذج هو الشاطر حسن ابن الشعب.. واحد من الطبقات الفقيرة يحلم بالغنى وباليوم الأفضل، ليس واحداً من الطبقات الارستقراطية (إننا نحاول أن نقدم البطل الذى يصارع ضد الفقر ويسعى لتحسين أحواله المعيشية...)[١]

بقلم
شنايف الحبيب

(١) السيد حافظ : مسرح الطفل فى الكويت ــ ص ٥٨.

دراسات فى المسرح السياسى
نكسة ١٩٦٧ والقضية الفلسطينية
فى مسرح السيد حافظ
بقلم : شنايف الحبيب

نموذج مسرحية
٦ رجال فى معتقل ٥٠٠/ب شمال حيفا

المسرح فى زمانى ومكانى يرصد الفكرة الإنسانية من خلال الكلمة والحوار المسرحى والحدث والشخصيات وما إلى ذلك.. ولما كان المسرح يعكس كل التناقضات الفكرية والسياسية والاجتماعية التى تعرفها المجتمعات على اختلاف شرائحها. كان لابد وأن يخضع لجدلية التأثير وبين الفكر والمجتمع. بمعنى آخر فإن تطور المسرح يعزى لتطور المجتمعات لأنه كلما ازدادت الحياة تعقيداً إلا وازدادت الحاجة إلى شكل مسرحى يستجيب للوضع الجديد.

والمجتمع المصرى كغيره من المجتمعات عرف مجموعة من النكسات أثرت سلباً على واقعه ولعل أهمها هزيمة حزيران ١٩٦٧، التى امتد تأثيرها إلى الحياة المسرحية حتى أصابها نوع من الركود والتردى. إلا أن الله اختار لهذا المجتمع مجموعة من أبنائه المخلصين ذوى الضمائر الحية والغيرة الوطنية الذين حملوا على عاتقهم مسئولية النهوض بالحركة المسرحية بعد النكسة. ويأتى على رأس هذه القائمة السيد حافظ الذى وقف كالطود الشامخ رافضاً الهزيمة ومصراً على تجاوزها. إذ عمل على تطليق الأشكال المسرحية البالية التقليدية واستبدالها بأخرى جديدة. فأنتج لنا لأول مرة المسرح التجريبى فى مصر بالمعنى الأعلى لكلمة التجريب على حد قول نجيب قرشالى : السيد حافظ هو إحدى العلامات المميزة فى المسرح العربى اعتبره النقاد المسرحيون رائداً للمسرح التجريبى، فهو أول من قدم المسرح التجريبى فى مصر من خلال مسرحيته المعروضة كبرياء التفاهة فى بلاد اللا معنى.. (١)

فقد أصر السيد حافظ على هذا النوع من المسرح محملاً إياه رؤية جديدة بالوقوف مع الإنسان المقهور المهزوم الذى فرضت عليه كافة أنواع القهر والظلم الاجتماعية والسياسية، وهو ما يفسر لماذا سخط السيد حافظ، وهذا السخط عنده شمل الكتابة وكل المواصفات الحضارية والاجتماعية والسياسية، لذا نجده يدعو إلى التمرد والثورة لدرجة جعلت البعض يعتبر مسرح السيد حافظ ينتمى للمسرح الثورى. والحقيقة أنه أحب تراب الوطن وانحاز للفقراء والمحرومين والحزانى، فرفض الحجر على الفكر ومنع الجرائد، إنه الطائر الصادق باسم الحرية والديمقراطية والوحدة. إنه كما قال شادى ابن خليل.. أحد المناضلين الحقيقيين الذين ساهموا بالكلمة الحقيقية، الكلمة الطلقة وذلك لخدمة القضايا الجماهيرية

---

(١) نجيب قرشالى "رأيان فى مسرح السيد حافظ" الشكل فى مسرحياته ينمو بشكل طبيعى "الطليعة الكويتية العدد غير معروف السنة ١٩٨٣.

ورفع المعاناة عن كاهل الشعوب المغلوبة على أمرها.[1]

لهذا وذلك ظل السيد حافظ منسياً ومهمشاً إن صح التعبير فى زمن الانفتاح الساداتى، زمن الردة، زمن الارتزاق بالفن وتشويه الثقافة ومسخها، ومما زاد من شدة الحصار المضروب عليه وجوده فى الإسكندرية بعيداً عن القاهرة والبعد عن القاهرة كما قال أحد الدارسين[2] يعنى البعد عن مركز السلطة السياسية والثقافية والفكرية.. كل هذه العوامل جعلت السيد حافظ يكاد يكون مجهولاً لدى طبقة عريضة من المثقفين فى الوطن العربى – خاصة هنا فى المغرب.

ومساهمة منى فى إعطاء هذا الكاتب حقه والتعريف به وبتجربته المسرحية وبرؤيته الجديدة المميزة فى عالم المسرح العربى، فإنى أقدم بحثى هذا وهو دراسة تحليلية لإحدى مسرحياته المعنونة بـ"ستة رجال فى معتقل بـ/٥٠٠ شمال حيفا".

وحتى يكون بحثى هذا مستوفياً فإنى سأعمل على تقسيمه إلى بابين وخاتمة، والباب يشمل فصلين، سأحاول فى الباب الأول أن أرصد التجريب فى مسرح السيد حافظ حيث سأقف فى الفصل الأول عند الحركة التجريبية فى المسرح المصرى خلال السبعينات، أما فى الفصل الثانى فسأتحدث عن موقع السيد حافظ داخل هذه الحركة التجريبية، وفى الباب الثانى سأقف عند دراسة المسرحية وسأعالج فى الفصل الأول القضايا التى أثارتها المسرحية، وفى الفصل الثانى سأتناول الجانب الجمالى أما الخاتمة فستكون بمثابة تقييم عام للبحث ككل.

وأنا مقبل على هذا العمل أجد نفسى محاصراً بمجموعة من الصعوبات – خاصة وأنى أقدم لأول مرة على عمل بمثل هذا الحجم – لعل أهمها قلة الدراسات التى تناولت مسرح السيد حافظ، ولكن بإشراف الأستاذ مصطفى رمضانى على بحثى هذا – والذى أعتز بإشرافه – فإن كل الصعوبات ستتبدد وتتلاشى نظراً لخبرته الكبيرة وتعامله القريب مع المسرح باعتباره باحثاً وناقداً مسرحياً. لذا فإن توجيهاته ونصائحه ستكون لى أهم مرجع وخير سند بل ستكون بمثابة مواقف نقدية مهمة اعتمد عليها.

---

(١) شادى ابن خليل "النقد فى مسرح السيد حافظ ج ا" النقد الإنسانى فى مسرح السيد حافظ عن مكتبة مدبولى مصر ص ٩٥.

(٢) إبراهيم عبد المجيد "مسرح السيد حافظ حالة من التمرد والتحريض الحضارى" ص ٢٢١.

تمهيـد

لا يمكن تقييم الفن فى أى مرحلة من المراحل، أى الحكم عليه بالجودة أو بالرداءة، بالتطور أو بالجمود (شكلاً ومضموناً) دون النظر إلى المراحل التى سبقته، لذا فإننا عندما نتناول المسرح التجريبى فى مصر خلال السبعينات، يتحتم علينا الرجوع إلى الوراء قليلاً لنعرف المستوى الذى استطاع المسرح العربى بلوغه فى الستينات، فبغير هذه العملية التى لاشك فى نجاحها لا يمكن بأى حال من الأحوال أن نصدر حكماً موضوعياً فى حق هذه المرحلة.

لا يختلف اثنان فى أن المسرح المصرى سجل أخصب مراحل حياته وأجملها خلال الستينات، لاعتبارات تتعلق بهذه المرحلة، ذلك أننا عندما نتحدث عن أى إنتاج فكرى أو فنى لابد وأن نرصد العلاقة التى تربطه بالواقع الذى ظهر فيه، باعتبار أن العلاقة التى تربط الفكر بالواقع الذى ظهر فيه علاقة جدلية تتصل بحركة الناس وبالوعى وبالثقافة والتكوين النفسى والحضارى.. علاقة وطيدة مباشرة وجدلية متفاعلة مع حركة المجتمع، ولما كانت فترة الستينات فترة حاسمة وخطيرة فى تاريخ أمتنا العربية ومصر بصفة خاصة – لأنها مرحلة الصراع المرير مع العدو الصهيونى – كان لابد وأن تعرف نهضة مسرحية جادة تواكب تحديات المرحلة، كما كان للخطوات الجريئة التى اتخذتها ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ فى المجال الاقتصادى والاجتماعى والتى أسفرت عن صدور قوانين يوليو لسنة ١٩٦١ الاشتراكية والميثاق الوطنى لعالم ١٩٦٢ الدور فى تهيؤ المناخ لحركة مسرحية حقيقية صنعت فنانيها ومبدعيها، فأنشأت المسارح فى كل مكان وترجمت الأعمال المسرحية العالمية، وبرزت على الساحة أسماء لامعة أمثال توفيق الحكيم فى الطعام لكل فم، الأيدى الناعمة، ويوسف إإدريس فى الفرافير، والمهزلة الأرضية.. وميخائيل رومان الكاتب المتمرد فى الدخان.. ورشاد رشدى وسعد الدين وهبه ومحمود دياب وغيرهم.

لكن ما كادت فترة الستينات تنتهى حتى خيمت هزيمة ٦٧ بظلامها الدامس على الحياة الثقافية والفكرية ليس فى مصر فحسب بل فى الوطن العربى كله، معلنة ميلاد عهد جديد طرح فيه الإنسان العربى أكثر من سؤال من أجل البحث عن أسباب النصر وتجاوز الهزيمة، إن البداية المأساوية التى شهدتها سبعينات هذا القرن كانت سبباً فى انهيار المسرح العربى، وخاصة المسرح الذى كان يحمل بعض الأحلام والتصورات الإيديولوجية بسبب انهيار الإنسان العربى نفسياً

وعسكرياً، كما كانت سبباً فى بروز المسرح التجريبى طمعاً فى تجاوز الهزيمة على المستوى الفنى على الأقل، فقد ظهر جيل جديد من الكتاب يحمل هماً كبيراً: هم الهزيمة المرة وهم الإنسان القلق، وهم الحرب وتحرير الأرض والإنسان.. كل هذه العوامل ستتضافر فى تكوين نفسية وعقلية إنسان ما بعد الهزيمة.

إن مرحلة السبعينات مرحلة حاسمة اتسمت بالعنف والغضب على الواقع، كما اتسمت بالعمل الجاد الهادف الذى يروى ظمأ الإنسان المتعطش للحرية والديمقراطية: حتى كانت هزيمة حزيران ١٩٦٧ التى أبانت عن إفلاس الهياكل السائدة فى المجتمع العربى وبذلك صار التفكير جاداً أكثر فى خلق هوية مميزة للمسرح العربى[١].

وقد أخذ المسرح المصرى بعد الهزيمة ثلاثة اتجاهات متعاكسة، الاتجاه الأول مثله مسرح القطاع العام، إلا أنه لم يحافظ على النفس الذى انطلق به فى الستينات، أما الاتجاه الثانى فتمثل فى مسرح القطاع الخاص الذى قام بدور خطير فى إفساد الحركة المسرحية، والاتجاه بالمسرح بعيداً عن دوره الإنسانى إلى مخاطبة الغرائز الشهوانية خدمة للزمن الانفتاحى.

أما الاتجاه الثالث فمثله مسرح الهواة الذى قام بنشاط مكثف وايجابى لصالح الحركة المسرحية لدرجة جعلت البعض يعتبره المسرح الوحيد الذى فتح ذراعيه للجماهير فى فترة انهار فيها المسرح بمعانيه العميقة والرسولية والإبداعية، إضافة إلى دوره الكبير فى مقاومة السقوط والتردى، هذا الصنف هو الذى أعطى لنا المسرح التجريبى أو الطليعى. ذلك هو واقع المسرح المصرى طيلة السبعينات، واقع مهزوم لأن الهزيمة عششت فوق رءوس الجميع رؤساء ومرءوسين فنانين ومفكرين.. وكل من يمشى على هذا الوطن – المصرى – حاملاً هم أمته سواء كان مواطناً بسيطاً. أو داخل موقع من مواقع السلطة لكن هل هذا الغبن وتلك الهزيمة ظلتا تلاحق الكل؟ أو لم ينج من مطارقها أحد؟ أو لم يوجد من رفض الهزيمة وأصر على تجاوزها؟ هل مات الحلم فى النفوس وقبر الأمل؟ أو لم يعمل أحد على تطوير تقنيات المسرح ويطرح أشكالاً جديدة بأسلوب يتفق مع الوضع الجديد؟ هذا ما سنحاول الإجابة عليه فى هذا الفصل.

---

(١) مصطفى رمضانى "نحو تأسيس كتابة مسرحية عربية مغامرة" التأسيس المغربية العدد ٤ السنة ١٩٨٤ ص ٥٩.

البـاب الأول
موقع السـيـد حـافـظ
داخـل الحركـة التجريبية فى مصر خلال السبعينات

الفصل الأول : الحركة التجريبية فى مصر خلال السبعينات

الفصل الثانى : موقع السيد حافظ داخل المسرحية التجريبية

الفصل الأول

الحركة التجريبية فى مصر خلال السبعينات

وجود المسرح التجريبى فى مصر ومنها فى العالم العربى ظل منذ ظهوره محط جدل ونقاش حادين بين كثير من النقاد والدارسين، بين رافض ومؤيد. فهناك من رأى أن ظهور المسرح التجريبى نتيجة طبيعية لموجه الشك والتساؤل التى يطرحها الفنان المسألة تتعلق إذن بإشكالية الهوية فى المسرح العربى هل هناك فلسفة جمالية خاصة بالإبداع العربى؟ هل يملك الفكر العربى استقلاليته المجردة من التبعية للغرب (...) إن مثل هذه الأسئلة وغيرها تبقى مشرعة فى ظل تلك التحديات التى يعرفها المجتمع العربى، وهى نفسها الأسئلة التى ولدت حركة تجريبية جادة فى المجال الدرامى ابتداء من الإبداع مروراً بالنقد وصولاً إلى التنظير[١]. فقد أحس الفنان العربى وهو يتعامل مع المسرح التقليدى بأن هذا المسرح قد عفا عليه الزمن ولم يعد صالحاً للتواصل بينه وبين المجتمع. كما لم يعد فى مستوى التكثيف مع الواقع الجديد لأن الحياة تزداد كل يوم تعقيداً. فلابد إذن من شكل جديد يتلاءم مع الوضع الطارئ. لذا أصبح لازماً على المغامرة العلمية والتخلص من قيود السلف.

وللتأكيد على البيئة الزمانية يكفى أن أشير إلى أن الفترة التى كتب فيها نعمان عاشور مثلاً مسرحية المغماطيس ليست هى الفترة الزمنية التى كتب فيها السيد حافظ مسرحية "مدينة الزعفران" فالأولى كتبت فى الخمسينات فترة الزعامة الشعبية لعبد الناصر أى فترة التحرر والاشتراكية والثانية كتبت بعد الهزيمة، وشتان بين المرحلتين. والحقيقة أن التجريب ظهرت بوادره وإرهاصاته الأولى خلال الستينات مع توفيق الحكيم ويوسف إدريس[٢]، وإلا فبماذا تفسر وجود مسرحيات مثل يا طالع الشجرة "الفرافير" وأننا ربطنا فكرة التجريب هذه بإشكالية البحث عن الهوية فى المسرح العربى، فقد حاول يوسف يوسف إدريس وهو يبحث عن ذات المسرح العربى أن يتجاوز القواعد التقليدية من خلال رؤية فنية جديدة أو مغامرة إبداعية جديدة إن صح التعبير على مستوى منهج العمل

---

(١) مصطفى رمضانى نحو تأسيس كتابة مسرحية عربية مغامرة مجلة تأسيس المغربية – العدد ١ السنة ١٩٨٤ ص ٦١.

(٢) الدكتور / كمال عيد "الدراما الاشتراكية" دراسة لانبثاقها وتطورها فى مصر" الطبعة ١ الهيئة القومية للبحث العلمى – الجماهيرية العربية الليبية ص ٣٠٨.

والنص وكذا القضاء المسرحى، وقد اختار من السامر الريفى شكلاً للعرض ومن الفرفور طريقاً للأدوات، هذا التجاوز أو هذا الانعتاق من المقاييس القديمة والدخول فى أخرى جديدة وهو معادلة للبحث عن طريق جديد وفتح أبواب جديدة فى كل ما يتعلق بالعمل المسرحى(١)، نفس الشىء يمكن تكراره مع توفيق الحكيم فى مسرحية "يا طالع الشجرة" وهو ما أكده كذلك الدكتور كمال عيد فى ظل اجتياح الآداب العربية التى اجتاحت أوروبا منذ نهاية الأربعينات (١٩٤٩) على يد يونسكو وبكيت وأدموف وأربال وغيرهم، ووصول هذه التيارات الفكرية إلى مصر فى الستينات عرضت بعض الأعمال على خشبة المسرح المصرى، وقدم مسرح الجيب دراما (يا طالع الشجرة) ومن الثابت أن الحكيم قد تأثر بهذا الاتجاه الأوروبى فى أشكاله الفنية فقط وإن لم يستطع التخلص من موقفه الفكرى القديم(٢). ولكن الذى يمكن تسجيله عن توفيق الحكيم أنه لم يستطع المزاوجة بين هذا الشكل الفنى الدخيل وموقفه الفكرى التقليدى. ومن ثم ظل عمله ناقصاً ورؤيته مشلولة، قولنا هذا يفضى بنا إلى أن التجريب كشكل فنى ورؤيته الجديدة لم يكتمل فى مصر إلا بعد هزيمة ١٩٧٦؛ لأن هذه الهزيمة سوف تؤثر على الأدب والفن والفكر: إن حرب حزيران بما حملته من مرارة الهزيمة والخيبة كان لابد أن تفرز رؤية جديدة وأن تعطى كتابات مغايرة كتابة عنيفة من الواقع الواقف موقف الرافض الغاضب(٣).

فالتجريب يرتبط بالواقع وبمن يصنع هذا الواقع؛ يقول عبد الكريم برشيد : إن التجريب كتعبير فنى فكرى هو بالأساس محاكاة للتغير الواقعى اجتماعياً ونفسياً سياسياً وفكرياً، ومن هنا يكون للتجريب الغربى معنى لأنه ثورة تسير بمحاذاة ثورات أخرى يمكن حصرها فى الثورة السياسية والصناعية والدينية والفكرية(٤). فالتجريب إذن هو الموازى Parallele لسلسلة الثورات والمتغيرات التى تشهدها المجتمعات على جميع الأصعدة. لذا اعتبره عبدالكريم برشيد بمثابة ثورة فى العالم الغربى تساير ثورات أخرى فى الميدان السياسى والصناعى والدينى والفكرى،

---

(١) جمال الجمل: ندوة لمسرحيين مصريين تحت عنوان "المسرح التجريبى فى مصر تقليد للغرب" الموقف العربى. قبرص العدد ٣٥ السنة ١٩٨٨ ص ٥٢.

(٢) الدكتور كمال عيد – المرجع السابق ص ٣٠٨.

(٣) عبد الكريم برشيد "كتاباتك المسرحية بين التأسيس والتجريب" أنوال الثقافية المغربية العدد ٢٩٨ السنة ١٩٨٧ ص ١.

(٤) عبد الكريم برشيد "مسرح السيد حافظ بين التأسيس والتجريب" كتاب فى مسرح السيد حافظ ج١ مكتبة مدبولى - ص ٧٤.

والحقيقة أننا عندما نتكلم عن التجريب فى العالم الغربى يمكن أن ننظر إليه من زاويتين، تطور الفكر الغربى من جهة والحرب العالمية الثانية من جهة أخرى، إن أهم فكرة يقوم عليها الفكر الغربى هى تمجيد حرية الإنسان على المستوى الاجتماعى والسياسى والاقتصادى، فالإنسان حر فى التفكير وفى التغيير والملكية هذه الحرية ستجعل الإنسان الغربى يطرق كل الأبواب فى كل المجالات دون الخوف من أى رادع دينى أو أخلاقى مستنداً على الشعارات التى رفعتها الثورة الفرنسية، من جهة أخرى فإن هذا الفكر خاصة بعد الثورة الصناعية الكبرى أصبح ينظر للإنسان كوحدة بيولوجية ومن ثم كوحدة إنتاجية، مما يعنى غض النظر عن الجانب الروحى فى الإنسان (قتل الإنسان)، هذا المنطق الذى ساد التفكير الغربى انعكس سلبياً على الإنسان، فتمجيد الحرية أدى إلى انهيار الأخلاق والنزول بالإنسان إلى مستوى البهيمية فى كثير من تصرفاته، والى تفكك الأسرة.. وقد عملت الحرب العالمية الثانية على تعميق هذه التناقضات فانتاب الإنسان الغربى موجه من الشك عبر عنها بمجموعة من الأسئلة: من أنا؟ ما قيمتى فى هذا الوجود؟.. فالأزمة إذن وجودية ميتافزيقية "أما الانهزام الغربى فهو انهزام وجودى متافيزيقى انهزام الإنسان أمام صمت الكروان وانغلاقه وعبثه[(١)]" فلا شىء حقيقى سوى العبث والضياع، موجة الضياع والقلق هذه عبر عنها الفنان الغربى المسرحى بدخوله التجريب (يونيسكو وبكيت) كحوار متواصل بين المبدع والجمهور[(٢)] الإنسان العربى لم يعرف أزمة وجودية ولا ميتافزيقية. لم تتفكك أسرته ولن تنهار أخلاقه ولم يعرف ثورة صناعية وإنما عرف هزيمة عسكرية أمام عدو متغطرس بجنون القوة، ولدت لديه نوعاً من التعقيد الذهنى والإحباط النفسى والشك فى مصداقية الأنظمة السياسية التى تتحكم فى رقاب الناس، فرفض كل الحلول الاقتصادية والسياسية والاجتماعية التى لم تجلب إلا الخراب والهزيمة، هذا الرفض للواقع المصرى سيمتد بتأثيره ليشمل الجانب الفنى والفكرى والثقافى فى حياة الإنسان المصرى حتى كانت هزيمة ١٩٦٧ التى أبانت عن إفلاس الهياكل السائدة فى المجتمع العربى، وبذلك صار التفكير جاداً فى خلق هوية متميزة للمسرح العربى[(٣)]. فالتجريب فى مصر لم يأت نتيجة مخاض فكرى أو نتيجة تجديد

---

(١) المرجع السابق – ص ٨٠.

(٢) الدكتور كمال عيد "الدراما الاشتراكية دراسة لانبثاقها وتطورها فى مصر" الطبعة١ الهيئة القومية للبحث العلمى – ليبيا ص ٣٠٨.

(٣) مصطفى رمضانى "نحو تأسيس كتابة عربية مغايرة" مجلة التأسيس المغربية العدد ١ السنة ١٩٨٤ ص ٥٩.

حاصل فى بنيات المجتمع الاقتصادية والسياسية والفكرية انعكس على الجانب الفنى فقط وإنما جاء كذلك نتيجة لعدة عوامل لأخرى؛ فهو من جهة تقليد للغرب، ومن جهة أخرى نتيجة انهزام عسكرى حضارى سياسى وتاريخى، فدخول الإنسان العربى المصرى كان متزامناً مع دخول الإنسان العربى عهد الهزيمة، فهل استطاع التجريب أن يكسر ما كان سائداً؟ وهل استطاع أن يؤسس رؤية جديدة للانسان والعالم والفن؟ ما هى خصائصه الفنية والتقنية؟ وهل استطاعت الجماهير أن تتفاعل مع هذا الشكل المسرحى أم ظل هذا العمل غريباً عن الإنسان المصرى؟ وأخيراً هل يمكن الحديث حقاً عن وجود التجريب أم أنه مجرد مغالطة ولعب بالمصطلحات؟

إن هذه الأسئلة لا يمكن الإجابة عليها إلا من خلال الوقوف عند أهم الأعمال التجريبية التى عرفتها الساحة المصرية وكذا الوقوف عند النقاد وملاحظاتهم، فبغير هذه العملية لا يمكن أن نصدر حكماً موضوعياً ونزيها فى حق هذا الفن والعاملين فيه، وحتى لا نظلم التجريب كشكل مسرحى جديد يجب ألا نغفل العامل الزمنى، إذ أن هذا الشكل المسرحى إذا ما قيس زمنياً فإنه لا يزال فتياً مما يعنى قلة الأعمال التجريبية كماً ونوعاً، فأول عمل تجريبى بالمعنى الأعلى للكلمة يرجع إلى سنة ١٩٧٠ – وإن كانت هناك إرهاصات أولى فإنها لم ترق إلى مستوى التجريب – ولسنا نبالغ إذا قلنا إن التجريب فى مصر طيلة السبعينات ظل مقروناً باسم السيد حافظ لمساهماته الكبيرة ولوضوح رؤيته التجريبية من خلال رصد بعض الأعمال التجريبية فى مصر وقفت عند حقيقة ثابتة وهى أن المبدع لم يدخل التجريب لخلق شكل مسرحى جديد فقط، وإنما استجابة لحالة الواقع المصرى المتردى كذلك، منطقياً يعنى الاستجابة لحالة الجمهور الذى لم يكن فى مستوى تفهم وتقبل هذا النمط الجديد نظراً لتفشى الجهل والأمية وعدم إدراكه لذاته.. إن التجريب الفنى والفكرى بابه موصود لأنه حوار غير موصول بين المبدع والواقع، إنه رؤية مغايرة وأدوات فنية جديدة لواقع لا يريد أن يكون جديداً أو مغايراً[(١)].

وقد أدى هذا الموضوع إلى شرخ وهوة عميقين بل إلى قطيعة طويلة وحادة بين طرفى المعادلة المسرحية، وغياب الجمهور معناه قتل المسرح "لا أشمل بكلامى هذا جمهور المثقفين لأن هؤلاء ظلوا ملازمين ومتابعين للحركة المسرحية فى

(١) عبد الكريم برشيد "مسرح السيد حافظ بين التجريب والتأسيس، فى مسرح السيد حافظ" مكتبة مدبولى ص ٧٤.

مدها وجزرها" وإنما أقصد بذلك الطبقة العريضة من الشعب التى انجرت وراء المسرح التجارى والتى لم يكن ارتباطها به محض الصدفة بل بقرار سياسى كما يقول السيد حافظ "لقد تحول الجمهور من صفوف المسرح الجاد إلى المسرح التجارى بقرار سياسى غير معلن يهدف إلى تجهيل الجمهور وبعده عن موقفه الوطنى[١].

وهناك سبب آخر أدى إلى تخلخل العلاقة الحميمية بين المبدع والجمهور وتدميرها فى كثير من الأحيان ويتمثل فى جهل بعض الفنانين – ولا أقول الكل- بخصوصية الجمهور المصرى (تكونيه النفسى – الاجتماعى..) إذ عمل هؤلاء على مخاطبة الجمهور من أبراج عاجية بلغة جديدة لا يفهمها، فكان التجريب من هذه الناحية عملاً تعسفياً لم يألفه الجمهور بسهولة ولم يرتح له بسرعة " فكان أن صارت بعض الأعمال غريبة عن الجمهور.. وبذكر حادثة طريقة تؤكد رأيه أثناء عرض مسرحية كليوباترا – مسرحية شعرية – أن سيدة من حى شعبى ترتدى ملاية لف كانت تجلس فى الصف الأول عندما سمعت أول جملة فى المسرحية انتفضت واقفة وهى تزعق يا لهوى.. دى مش عربى. وهذا يوضح إلى أى حد يمكن أن تصبح بعض التجارب غريبة عن الجماهير العادية ومن العبث إخراجها لهم[٢].

لكن هذا لا يعنى أن الأعمال التجريبية التى عرفتها الساحة المصرية فى السبعينات ظلت بعيدة، فلسنا نبالغ إذا قلنا إن الفنان التجريبى ارتبط بالجمهور أكثر مما كان معروفاً من ذى قبل "فالمسرح التجريبى أولاً وقبل كل شىء نشأ على يد الهواة، وقد أجمع الباحثون والدارسون على الإشادة بدورهم فى الحفاظ على الطابع الإبداعى والرسولى للمسرح لأنهم رفضوا إطلاق الاتجاه بالمسرح نحو الارتزاق" رعاية هؤلاء للمسرح (التجريبى) جعله يعانق الجمهور بأحلامه وآلامه يذكره بحاضره، يرسم له آفاق المستقبل ثم يدعوه إلى الثورة والتمرد (الإيجابى) ويفضح أمامه عورة المجتمع والحكام والخونة ويطرح أمامه القضايا الوطنية والقومية والعالمية ويدعوه إلى أن يتخذ منها موقفاً، لقد كانت كتابة رفض: ترفض المهادنة والاستسلام بل كانت دعوة مستمرة للتحريض والاستفزاز. ولا يخفى علينا أن التجريب عاصر ثلاثة أحداث مهمة فى مصر منها نكسة ١٩٦٧ التى يقول عنها

---

(١) السيد حافظ – حوار مع السيد حافظ – الرسالة الكويتية العدد غير معروف السنة ١٩٨٥ ص ٤٠.

(٢) جمال الجمل "المسرح التجريبى فى مصر تقليد للغرب" فى ندوة لمسرحيين مصريين الموقف العربى العدد ٣١٥ السنة ١٩٨٨ ص ٥٢.

عبد الكريم برشيد إن نكسة ١٩٦٧ وما حملته من مرارة الهزيمة والخيبة كان لابد أن تفرز رؤية جديدة وأن تعطى كتابة مغايرة، كتابة عنيفة تقف من الواقع موقف الرفض الغاضب[١]، وحرب أكتوبر التى أعادت للإنسان المصرى والعربى الثقة فى النفس والأمل فى المستقبل والكرامة وأكدت أن الإنسان العربى قادر على صنع المستقبل إذا ما توفرت له الإمكانيات، فكان لهذه الحرب تأثير ايجابى على الحياة الفنية والفكرية، لكن هذا التأثير سرعان ما تلاشى وتبدد مع ضباب الخيانة والاستسلام، ابتداءً من مفاوضات الخيمة بالكيلومتر ١٠١ وانتهاء بمعاهدة اصطبل داود التى حطمت ثمار أكتوبر وما صاحب ذلك من مقاطعة عربية للنظام الساداتى، وقوانين استثنائية إضافة إلى شبح الانفتاح الذى دمر الأخلاق والإنسان والاقتصاد.. ولنذكر من جديد: هزيمة ٦٧ الانتفاضة الطلابية ١٩٧٢، أحداث ١٧، ١٨ يناير ١٩٧٧، صلح كامب ديفيد، سياسة الانفتاح الاقتصادى ٧٤ مظاهرات أول يناير ٧٥ ترسانة القوانين الاستثنائية كقانونى حماية القيم من العيب وحماية الجبهة الداخلية، استحداث نظام المدعى الاشتراكى فى التشريع المصرى..[٢]

إن هذه الخريطة التى طبعت التاريخ العربى المصرى انعكست على المسرح التجريبى الذى وقف منها موقف الرفض والصدام فى حين تقبلها المسرح التجارى فكان أن ظلت الرؤية السياسة وخاصة قضية الديمقراطية هى المحور الذى تدور حوله كل الكتابات التجريبية، لقد كان أكثر القضايا التى أولاها جيل السبعينات كما رأينا هى قضية الحرية السياسية وكرامة الإنسان المصرى فى مجتمع يفتقد التقاليد الطبيعية للعلاقة بين الحاكم والمحكوم"[٣]

فقد ظل المسرح التجريبى مفتوحاً للجماهير كاشفاً عن عورة المجتمع ونظام السادات، مقاوماً السقوط والاستسلام والتطبيع من خلال غسل دماغ الجمهور من العفونة التى حاول النظام ترسيخها فى عقل الإنسان المصرى بالتوعية والتحريض والتنوير وهذا ما نلمسه بشكل واضح فى مسرح السيد حافظ (أبوذر الغفارى، حكاية الفلاح عبد المطيع..) كما عمل على تعرية الواقع اللاديمقراطى رافضاً مصادرة الفكر والتعبير والاعتقاد فأصبح التجريب بحثاً متواصلاً لرصد الظاهر السلبية فى المجتمع معبراً عن روح الشعب ومدافعاً عن قضاياه القومية والوطنية،

---

(١) عبد الكريم برشيد "كتاباتنا المسرحية بين التجريب والتأسيس" أنوال الثقافى المغرب العدد ٢٩٨ السنة ١٩٨٧ ص ٦.

(٢) مصطفى عبد الغنى " المسرح المصرى فى السبعينات " سلسلة المكتبة الثقافية ص٦٧.

(٣) المرجع نفسه، ص ٦٧.

هذه الخاصية هى التى ميزت المسرح السبعينى ككل. والمسرح التجريبى بصفة خاصة من المراحل السابقة، وهذا ما أكده مصطفى عبد الغنى ففى الوقت الذى غلبت فيه الرؤية الاجتماعية والوطنية فى الستينات غلبت فيه الرؤية السياسية فى السبعينات.

هذه الرؤية السياسية التى تحدث عنها مصطفى عبد الغنى كان من المفروض أن تمتد إلى الجانب الفنى، ذلك أن السؤال الذى ظل يراود المبدع هو كيف يصوغ هذه الرؤية السياسية فى قالب فنى جديد يتجاوز القيود لأن لن هذه الكتابة من جهة أخرى هى كتابة تأسيس لمسرح عربى، لقد سبق وأن أكدنا إلى أن التجريب كشكل مسرحى جديد جاء ثورة على المسرح التقليدى الذى لم يستطع أن يماشى الواقع الجديد، ولإنجاح هذه الثورة فإنه قد استجاب للدعوة العلمية خاصة العلوم التجريبية القائمة على التجريب المخبرى، فكانت الأعمال التجريبية تقدم فى حدود ضيقة أو أمام جمهور معين (مثقفون.. أساتذة جامعات.. دارسون.. باحثون..) قبل عرضها أمام الجمهور، فلا يخرج المبدع جنينه للوجود إلا بعد أن يتأكد من اكتمال أعضائه، ولعل أهم جانب كان يركز عليه هو الجانب الفنى.

ولما كان التجريب حركة تأسيس وتأصيل لمسرح عربى تنتقى فيه أشكال البناء التقليدية (العربية)، كان لابد وأن يبحث المبدع عن أشكال أخرى تنبثق من الجماهير وتتحدث عنها، فبدأ التفكير فى إعادة النظر فى الصيغ التى تسربت إلينا من الغرب والشك فى مصداقيتها بل ورفضها.. وعلة ذلك عند هؤلاء أن الخطاب المسرحى يملك دائماً حق تجديد أدواته وتقنياته تبعاً لتغير البيئة الزمانية والمكانية.

وإذا وقفنا عند المسرح فى السبعينات نلاحظ أن هذه المواقف ظهرت بشكل كبير فى المسرح التجريبى الذى رفض كتابه أن يأتوا بنصوص مسرحية وفق نماذج عربية فسعوا إلى التمرد على الشكل الدرامى القديم والتحرر من القيود الأرسطية التى كانت تقيد حركة الفنان المسرحى، فلا قدسية إذن للوحدات الثلاث (الزمان، المكان، الحدث) ولا قدسية كذلك لثلاثية الخط المسرحى (بداية – وسط – نهاية) الفصل بين الأنواع المسرحية من تراجيديا وكوميديا.. فتشابكت هذه الأنواع، وكان المسرح عبارة عن فسيفساء تجمعت فيه كل الألوان المسرحية أملاً فى خلق شىء جديد يؤصل المسرح ويعربه " فالفنان حر فى الحركة يحب كل الأشكال التى تخطر على باله. لأن المسرح أولاً وقبل كل شىء خطاب، وتوصيل الخطاب يتم عبر

أشكال مختلفة ومتنوعة، فلابد إذن من التعرض لها بل وابتكار أخرى غير معروفة، وإلا ما معنى الإبداع إذا لم يكن هناك خلق ومغامرة.. كما يبدو هذا الجموح فى تحطيم عناصر الشكل المركب واتساق اللغة الواحدة والقوالب التقليدية والشخصيات والحوار إلى غير ذلك من المفاهيم التقليدية"[١]

وليس عيباً أن نجد الفنان التجريبى فى السبعينات يمزج بين كل هذا الخليط فقد سبقه ذلك العلماء التجريبيون خاصة علماء النبات، الذين كانوا يمزجون أو (يفلحون) بين الفروع المختلفة فأعطتهم التجربة كائناً نباتياً جديداً لم يكن له وجود من ذى قبل.

لجأ الفنان التجريبى دائماً إلى إطار الثورة على القديم (المسرح التقليدى) إلى التراث لأنه وجد فيه الوعاء الحقيقى للقومية العربية، الذى يمتزج فيه الماضى والحاضر والمستقبل ويحدد رؤية الإنسان العربى وعقله ووجدانه بأبعاده الاجتماعية والثقافية، فاستلهم المبدع التاريخ والأساطير والحكايات والرموز وغير ذلك، كما هو الشأن عند السيد حافظ (ظهور واختفاء أبى ذر، حكاية الفلاح عبد المطيع..) حيث نلاحظ تمرداً واضحاً على الأساليب الواقعية والطبيعية ليس هروباً من الرقابة التى كانت تشد الخناق على المبدعين وإنما غيرة على القومية العربية المفقودة، فعمل المبدعون على تحديد مواقع التراث من التحولات القومية والمحلية اجتماعياً وثقافياً وسياسياً.

---

(١) مصطفى عبد الغنى " المسرح المصرى فى السبعينات " سلسلة المكتبة الثقافية ص٦٧.

الفصل الثانى

موقع السيد حافظ داخل المسرحية التجريبية

للبيئة الزمكانية دور خطير فى خلق وتوجيه الإنسان المبدع، فالزمن تراكمات الماضى وترسبات الحاضر، والمكان بما يحمله من تجليات الحاضر فالحاضر غرس الماضى. والمستقبل يجنى الحاضر: إنها دورة زراعية خصبة مستمرة مؤثرة ومتأثرة بيئية مكانية أمدتها بشحنات أسمنتية ومواد عضوية، لذا فإن الحديث عن السيد حافظ هو فى الحقيقة حديث عن تاريخ مصر وحضارتها فى الحاضر والماضى فى إطارها الإقليمى ومحيطها العربى (زمان + مكان + إنسان).

فالسيد حافظ شأنه شأن أبناء مصر ورث حضارة عريقة وهو ابن لأمة عظيمة وسمت التاريخ بميسمها فورث عنها العالم والفكر والفن كما ورث عنها الكرامة والمجد والأرض، فغاظه أن تضيع الأمانة ويسقط صرح الأجداد، فوقف من شبح الهزيمة الأسود رافضاً ساخطاً فى وجه عالم الظلم والقهر.. يقول سعد أردش "إن هذا الكاتب ينتمى إلى جيل عاش حياته ويعيش عصر التحرر والاشتراكية والعدالة والضيق من كل ما كان يثقل كواهل الأجيال السابقة وما حاربت من أجل الخلاص منه أجيال ١٩١٩، ١٩٤٦ وما قمت من أجله ثورة ١٩٥٢ وما تلاها"[١].

لقد ربط السيد حافظ مصيره بمصر فعاش أحلامها وانتصاراتها وفرح بها، وعاش انتكاساتها وانهزاماتها فرفضها، رفض أسبابها ومسببيها: قال لا للهزيمة، لا لأسباب الهزيمة، لا للواقع اللاديمقراطى، لا لضياع فلسطين، لا للاعتراف بالعدو، لا للحلول الاستسلامية.. فامتدت هذه (اللا) لتشمل كل شىء عند السيد حافظ من الواقع إلى الفن.

إن جيل السيد حافظ هو جيل المعاناة والإحباط، هذه المعاناة كانت تضرب بجذورها فى كل الاتجاهات سياسياً وثقافياً واجتماعياً، فعلى المستوى السياسى ستترك مجموع الأحداث الخطيرة التى عرفتها مصر بدءً من نكسة ١٩٦٧ مروراً بإجهاض نصر أكتوبر، وكامب ديفيد والانفتاح الاقتصادى، والقوانين الاستثنائية، أثراً خطيراً فى نفس المواطن، فقد نتج عن تلك الأحداث تخلخل فى العلاقات الاجتماعية والاقتصادية وترتب عن سياسة الانفتاح الاقتصادى بروز طبقة برجوازية سيطرت على المواقع الحساسة فى هرم السلطة وعلى اقتصاد البلاد، فى

---

(١) مصطفى عبد الغنى " المسرح المصرى فى السبعينات " سلسلة المكتبة الثقافية ص٧٦.

حين ظلت الغالبية العظمى من أبناء الشعب، تعانى مرارة الحرمان فى حق العمل والتعليم والصحة.. فانتشرت البطالة والرشوة وارتفعت الضرائب وكثرت المخدرات وغيرها من السموم التى تؤكد على فساد المجتمع.

أما على المستوى الثقافى فإن البرنامج الذى انتهجته الدولة فى هذا المجال كان يتماشى وتوجهها السياسى والاقتصادى، فكان أن انحدر المستوى الثقافى انحداراً رهيباً نتيجة الحجر المفروض على الكتاب من جهة، وبروز الثقافة التجارية كثمرة للواقع الانفتاحى من جهة ثانية، فكان على المبدعين الذين حملوا على عاتقهم رسالة المسرح بنية الحجر المفروض على الكتاب من جهة، وبروز الثقافة التجارية كثمرة للواقع الانفتاحى من جهة ثانية، فكان على المبدعين الذين حملوا على عاتقهم رسالة المسرح بنية وإخلاص إما مواجهة الثقافة الانفتاحية أو الكف عن الكتابة، فى حين فضل البعض الآخر مغادرة البلاد حاملاً قضية وطنه وأمته فى كفه مفضلاً المنفى والنضال على حياة الذلة ومنع الفكر.. وذلك كان خط السيد حافظ – أما من بقى داخل البلاد فقد مورس عليه الحصار فظل مهمشاً بسبب البعد عن مراكز السلطة الثقافية والسياسية المحتكرة من نخبة معينة متمركزة فى مدينة واحدة هى القاهرة، وهذا الوضع أفرز حالة من الرفض ظهرت بشكل كبير فى ميدان المسرح خاصة عند السيد حافظ.

فإذا كان جيل كاتبنا قد كُتب عليه أن يكون كبش الفداء الذى يدفع الثمن غالياً من لحمه ودمه بسبب هذه السياسة العرجاء التى انتهجها النظام والتى كانت سبباً فى سلسلة الهزائم العسكرية والحضارية، فإنه فضل أن يكون الصخرة الصلبة التى تتكسر عليها كل المحاولات المحمومة المضادة لإرادة الجماهير، فأطلق صرخته التاريخية ضد الواقع المريض بسياسته وثقافته وفنه.. لأنه رفض أن يرى أبناء شعب يسقطون فى مستنقع الهزيمة.

ولما كان من الصعب دراسة النص المسرحى سواء عند السيد حافظ أو غيره بمعزل عن الواقع الذى ظهر فيه (لا أغفل هنا الجانب الإبداعى عند الكاتب) أعنى الواقع السياسى والثقافى، ونحن نعلم أن هذا الواقع كان يسير فى اتجاه معاكس لإرادة الإنسان والفن، كان لابد أن نجد عنده – السيد حافظ – نصاً لا كالنصوص: نصاً كله ثورة وتمرد لأن صاحبه منذ البداية حدد موقفه وموقعه، فهو رافض للواقع السياسى الاقتصادى والاجتماعى منحاز للفقراء والكادحين ضد المعتقلات والحجر على الفكر (أبو ذر الغفارى، حكاية الفلاح عبد المطيع..) ومن جهة ثانية

ساخط على القواعد البالية لأنها ترسم اتجاهاً واحداً للإبداع، وهذا الاتجاه عنده يقتل الابتكار والخلق، فاحتضن الشكل التجريبى وتبناه، لكن كيف دخل مجال التجريب؟ ما الذى يميز رؤيته الفنية والفكرية؟

إن دخول السيد حافظ مجال التجريب كان دخولاً شرعياً، ذلك أن حالة الجمود الذى وقعت فيه الثورة الناصرية ولدت نوعاً من اليأس والغضب الداخلى اللذين انفجرا بشكل عفوى مع هزيمة ١٩٦٧. هذه الثورة (الثورة الناصرية) جاءت لتحرير الإنسان المصرى والعربى مما يثقل كاهله وتحقيق الأهداف التى حاربت من أجلها الأجيال السابقة، فطرحت المبادئ الستة للثورة، فتعلق بها الإنسان وكان لهذه المبادئ أثر كبير على الحياة السياسية والثقافية، لكن هذه الثورة وقعت فى مستنقع الجمود نتيجة البيروقراطية والانتهازية والوصولية.. ففقدت الجماهير الثقة فيها ناهيك عن عدم التطبيق الفعلى للمبادئ الستة سواء من طرف الحاكم أو من طرف المحكوم، فكان نتيجة ذلك هزيمة ١٩٦٧ التى أجهضت حلم الجماهير فى الثورة فعم اليأس والإحباط والقنوط. فما أشبه هذه اللحظات بتلك الفترة الحزينة التى اجتاحت أوروبا بعد الحرب العالمية الثانية والتى كانت وراء موجة العبث.. هذا الغبن ازداد عمقاً.

خلال السبعينات تحت رحمة الانفتاح الاقتصادى والقوانين الاستثنائية وغير ذلك من القوانين التعسفية كما سبق وأن أشرنا هذا الوضع المشين أجج نار الغضب فى صدر الإنسان المصرى الذى خرج متظاهراً ساخطاً متمرداً فى كتاباته وتفكيره، وإذا عدنا إلى السيد حافظ فإننا نجده لا يشكل استثناء عن هذه القاعدة، من هنا فالتجريب لديه يشكل نوعاً من الرفض، لكن هذا الرفض لم يكن عبثاً كما هو الشأن فى الغرب أو بدون هدف. إنما هو متولد عن حاجات داخلية وعن أسس موضوعية توجب التغيير لا فى المجال الثقافى فحسب، والتجريب عنده شمل الكتابة وأدوات الكتابة والرؤية.. وإلا لم يكن ليستحق لقب الثورة، لأن الثورة تغير جذرى لكل شىء، تناولت هذه الكتابة موضوعياً قضايا إنسانية مثل علاقة الحاكم والمحكوم (حكاية الفلاح عبد المطيع) وحقوق الإنسان والقضايا الاجتماعية والاقتصادية والسياسية (أبو ذر الغفارى – مدينة الزعفران..) وجمالياً حطمت قواعد المسرح البالية من أرسطو إلى بريخت، وهذا ما يظهر بشكل واضح فى كتابات السيد حافظ، فما هى ملامح الكتابة عند السيد حافظ جمالياً وفكريا؟ وما هو موقعه داخل الحركة التجريبية فى مصر ككل؟

إن الحياة لم تعد بسيطة هادئة هدوء الإنسان فى القرن السادس عشر أو السابع عشر، فإذا كانت الحياة فى ما مضى تتحرك بمتتالية حسابية فإنها اليوم تتحرك بمتتالية هندسية، وكلما ازدادت الحياة سرعة إلا وازدادت حركة وتولدت حرارة أكثر، فعالم اليوم كثير التناقض والتعقيد سريع الحركة والجديد بين اليوم والغد يمكن أن تتغير خريطة العالم، يمكن أن تنشب حرب، يمكن اكتشاف سر خطير.. والإنسان يزداد قلقاً وخوفاً وسرعة فى تفكيره وتمرده وغضبه لأنه يعيش عصر القلق، لا أريد بهذا استحضار معارفى وإنما أريد أن أؤكد أنه من السخافة والسذاجة أن نجد كاتباً اليوم يكتب بنفس الطريقة التى كتب بها فنان أو مبدع فى القرن السادس عشر أو السابع عشر، فإذا كان موليير قد كتب مثلاً البخيل فى القرن السابع عشر فإنها تتلاءم قالباً ومضموناً مع حركية الحياة وبساطة الفكرة، أما أن نخضع مشاكل اليوم أو مواضيع الساعة لمقالب الأمس فإنه من العسف بمكان، فهل يعقل أن يسافر إنسان اليوم على سفينة شراعية لعبور الأطلسى متحملاً المخاطر والتعب لقضاء حاجته فى أمريكا وهو يجد أمامه السفن ذات المحركات الضخمة والطائرات العملاقة؟ فإذا كان هذا لا يعقل فكيف يعقل الأول؟ كان كاتبنا أكثر إدراكاً لهذه الحقيقة، فعمل على تجاوز الموروث والسائد، لكن عملية التخطى هذه لا يمكن أن تتم إلا عبر ثنائية الهدم.

والبناء : هدم التقليدى وتأسيس الآخر مكانه، وتماشياً مع النمو الطبيعى فإن العملية لابد وأن تمر عبر عدة مراحل من أجل الوصول إلى الصيغة النهائية الكاملة، لذا فإن البناء الفنى عند السيد حافظ يختلف من مسرحية إلى أخرى، إن إحساس الكاتب بأنه يحمل مضامين مغايرة ألزمه بأن يبحث لها عن أشكال مسرحية مغايرة وفى انتظار أن يعثر عليها فلابد من حيث يجب البدء أى من هدم المسرح فى شكله التقليدى وذلك ما فعل، قد يكون هذا الهدم فوضوياً فى البداية لأنه لم يعط البديل الفكرى الفنى ولكنه عدم ضرورى أولاً لتحطيم قدسية الأوثان المسرحية، وثانياً لتوكيد الشعور بالحاجة إلى مسرح آخر بعد هذا نسأل ما هى ملامح الكتابة التجريبية عند السيد حافظ.((١))

إن الهدم معناه تدمير الشىء وإزالته من مكانه لإقامة الآخر بدلاً عنه، وهذا لا يعنى أنه يشمل جزءً دون الآخر، حتى وإن كان الهدف من عملية الهدم هو إزالة الجزء دون الكل فحتماً سيتصدع الجانب الآخر وينهار نتيجة الترابط وتماسك أعضائه وهذه حقيقة كل بناء مرصوص متماسك، وفى حالة عدم سقوطه – أى الجزء الآخر - فإنه

---

(١) عبد الكريم برشيد "مسرح السيد حافظ بين التجريب والتأسيس"كتاب السيد حافظ ص ٨٥.

لن ينجو من عملية الترميم، والبناء المسرحى لا يختلف فى هذا البناء المعمارى. فهو كالجسد الواحد إذا اشتكى منه عضو تداعت له سائر الأعضاء بالسهر والحمى.

قولنا هذا يقضى بنا إلى أن عملية التجديد عند السيد حافظ شملت كل البناء بدءً من الوحدات الثلاث (أزمان – مكان – حدث) واللغة وما إلى ذلك.. لا أجمع النقاد على نعت عمله بأنه ثورة باعتبار أن الثورة تغير جذرى لكل الأدوات الفاسدة، وذلك حقيقة كل الثورات سواء كانت ثقافية فكرية أو سياسية، وحتى لا تقع حركته التجريبية فى مستنقع الجمود والركون فإنه لم يحصرها فى كيان خاص لا يسمح بالتجديد وهذا ما ذهب إليه كذلك عبد الكريم برشيد يمكن أن نقول بأن كل مسرحية لها بناؤها الدرامى الخاص فهو فى كل إبداع جديد يجرب شكلاً جديداً [١].

ولما كانت الثورة فنية بالدرجة الأولى فإن أهم ما شملته هو جانب الشكل، ولعل أول ما يثير انتباهنا بالدرجة الأولى، هو أن السيد حافظ لا يحترم قانون افصل بين الأنواع المسرحية من تراجيديا وكوميديا وملحمية و...، بل إن هذه الأشكال تكاد تختلط فيما بينها لتعطى عملاً من نوع خاص يختلط فيه الضحك بالبكاء والفرح بالحزن (حكاية الفلاح عبد المطيع.. ستة رجال فى معتقل ب٥٠٠ شمال حيفا وهذا الخلط هو الذى أعطى للعمل الفنى طابعه الإبداعى والتجريبى القائم على المغامرة العلمية المخبرية، كما لا يحترم قانون تقسيم النص المسرحى إلى ثلاثة أو أربعة فصول، بل يستحضر تقنيات جديدة بأنه دائماً يعيد النظر فى الصيغة التى تسربت إلينا من الغرب ففى حبيبتى أميرة السينما يقسم النص إلى لقطة أولى ولقطة ثانية أو إلى عدة جسور كما فى ستة رجال فى معتقل ب٥٠٠ شمال حيفا أو إلى ثلاثة حدود...

أما إذا انتقلنا إلى الوحدات الثلاث فإنها ستنال أكبر ضربة على يد السيد حافظ، فهو لم يتناول الزمان والمكان كما طرحا من قبل، بل يقدمهما فى صورة غريبة وغير واقعية وغير منطقية فى نفس الوقت، فمثلاً فى مسرحية كبرياء التفاهة فى بلاد اللامعنى ويقدم الزمان كالتالى، أيام العصر الذرى الحجرى البرونزى الملامح فى القرن الفوضوى. فعن أى زمان يتحدث السيد حافظ؟ إن هذا الزمان لا وجود له فى دنيا الواقع على ما يبدو لأن الإنسانية لم تعرف قط فى تاريخها عصراً حجرياً ذرياً برونزياً وإنما عرفت عصراً حجرياً ثم بعد آلاف السنين عصراً برونزياً وبعد عدة قرون عصراً ذرياً، ولكن بالرغم من ذلك فإن هذا العصر موجود وبالتأكيد إنه عصرنا الذى نعيش فيه، عصر الفوضى والرعب النووى والحروب وقانون الغاب،

---

(١) عبد الكريم برشيد "مسرح السيد حافظ بين التجريب والتأسيس"كتاب السيد حافظ ص ٨٥.

إنه موجود فى ذهن القارئ.

إن هذا الجمع بين هذه المتضادات هو فى الحقيقة جمع لتناقضات هذا العصر المتقدم تكنولوجياً المتخلف حضارياً (حجرياً) فى قيمه، فى طغيان المادة عليه، وغياب المبادئ الإنسانية، أما فى الحانة الشاحبة.. فالزمن يقدمه كالتالى:

بعد أحداث ٥ يونيو الفترة الأخيرة من القرن العشرين، الفقرة التى تبدأ الشمس فى الاستغراق والظلام يزحف، إن هذا التحديد الزمانى لا يكاد يختلف عن التحديد الزمانى السابق إلا فى كون الثانى خاصاً بالزمن العربى (بعد هزيمة ١٩٦٧): إذ يطرح من خلاله نفس المعنى الذى نشده فى الأول (انهيار المبادئ الإنسانية وسيادة قانون الغاب إلا أنه فى بعض الأعمال وبخاصة فى "ظهور واختفاء أبو ذر" فإن الزمن لا وجود له إلا فى عالم الخيال.

أما إذا تأملنا تعامل الكاتب مع المكان فإنه لا يختلف فى ذلك عن الزمان يقول عبد الكريم برشيد "أما المكان فى مسرح السيد حافظ فهو مكان مسرحى خاص مكان مرتبط بالمسرحية كعالم جديد وكون جديد، وبذلك فلا مجال للبحث عنه فى خرائط العالم إنه المكان خارج الجغرافية"[(١)]. ففى "ظهور واختفاء أبى ذر" فالمكان لا وجود له فى الحقيقة على الكرة الأرضية ولكن بالنسبة للكاتب ليس مهما المكان بقدر ما هو مهم ما يجرى داخل هذا المكان سواء كان متخيلاً أو واقعياً، وما يجرى داخل هذا المكان المتخيل فى أبى ذر، هو نفس ما يجرى فى دنيا الواقع فى مصر والمغرب وفى كل مكان من الوطن العربى وهذا ما ذهب إليه محمد مسكين لأن الزمان هو الإنسان وليس الأشياء وليس الأشياء لأنه المتعقل لهذا الزمان..[(٢)] وما قاله محمد مسكين عن الزمان ينطبق كل الانطباق عن المكان لأنهما وجهان لعملة واحدة.

من جهة ثانية فإذا كان البناء الأرسطى يحافظ على وحدة الزمن باعتبارها عنصراً فعالاً يسهم فى السببية التى هى أساس الفعل (الحدث) فإن هذه الوحدة ستتكسر مع السيد حافظ باعتماده على تقنيات جديدة (الفلاش باك)، هذا (الفلاش باك) قد يكون عودة إلى الوراء فى شكل ذاكرة استعادية أو إلى الأمام لرؤية المستقبل هذه التقنيات ستجعل الأبعاد الثلاثة تتداخل فيما بينها فى شكل نسيج محكم الحياكة،

---

(١) عبد الكريم برشيد "مسرح السيد حافظ بين التجريب والتأسيس" كتاب فى مسرح السيد حافظ عن مكتبة مدبولى ص ٨٦.

(٢) محمد مسكين "حول الكتابة المسرحية" مجلة آفاق المغربية تصدر عن اتحاد كتاب المغرب العدد ٥ السنة ١٩٨٥.

انظر مثلاً هذا المقطع من مسرحية ستة رجال فى معتقل بـ/٥٠٠ شمال حيفا :

حسنين : (من أسفل يعود بالزمن إلى ما كان عليه فى المعسكر) نعم يا افندم.

حسين : روح البيت بالعربية.

حسنين : حاضر افندم.. يا صباح الندى يا ست هانم.. مين ده.. آه طيب؟؟

حسين : حسنين.

حسنين : افندم.

حسين : تعالى.

حسنين : حاضر.

حسين : اسمع.

حسنين : حاضر.

حسين : لا.

حسنين : لا..

حسين : آه..

حسنين : آه..

حسين : ثلاث تيام أجازة.

حسنين : متشكر.

حسين : روح.

حسنين : حاضر

حسين : تعالى.

حسنين : حاضر يا افندم.

حسين : "لضباط التحقيقات" افندم.

رأفت : دماغى بتوجعنى جداً عايز سجاير.

الضابط : (لحسين) اتفضل سيجارة يا أستاذ حسين (ينظر له) ما تعملش العباطة بتاعة لا وآه..

من خلال هذا المقطع نلاحظ كيف ينتقل الكاتب من زمن إلى زمن من الحاضر إلى الماضى ومن الماضى إلى الحاضر بل نلاحظ كيف يتداخل الماضى والحاضر بطريقة فنية جد عالية، فهذا التداخل أو هذا التكسير فى الزمان هو الذى يميز الزمان عند السيد حافظ عن الزمان فى البناء الكلاسيكى. أما عن وحدة الحدث (الفعل) فإنها حقيقية ثابتة فى البناء المسرحى عند السيد حافظ فى كل أعماله، إلا إنها تختلف عما هو معروف فى البناء الكلاسيكى، لأن كاتبنا لا يخضع الحدث فى نموه التصاعدى للتراكم السببى أى تركيب حدث على حدث، كما أن عملية النمو فإنها تمر عنده عبر المراحل الثلاث المعروفة فى البناء التقليدى (بداية، وسط،

نهاية) لأن الحياة حسب تصوره ــ وهو محق فى ذلك ــ لا تسير دائماً وفقاً هذا القانون، بل إنه فى كثير من أعماله وبخاصة "ستة رجال فى معتقل بـ/ ٥٠٠ شمال حيفا" يرفض أن تكون نهاية الحدث انفراجاً للأزمة، لأنه يرى فى ذلك نوعاً من الكذب على القارئ فكيف نتحدث عن انفراج للأزمة، لأنه يرى فى ذلك نوعاً من الكذب على القارئ فكيف نتحدث عن انفراج للأزمة وهى لا تزال تخنق أنفاس المجتمع؟ من جهة ثانية فإن رصد نمو أو تصاعد الحديث يحتاج إلى الذكاء والفطنة، فمثلاً فى مسرحية "الطبول الخرساء فى الأودية الزرقاء" نلاحظ انتقال البطل من مستوى لآخر، ففى المستوى الأول يقتل البطل على يد الخونة وأعوان الاستعمار، أما فى المستوى الثانى فنجد البطل أكثر نضجاً ووعياً يجسد الحلم عملاً وفعلاً، أما فى المستوى الثالث فإن النضج يكتمل لدى البطل حيث أنه يتسلح ويخرج لمقاومة العدو[١]. فرصد هذا التطور يحتاج إلى ذهن وفطنة من لدن القارئ، ويؤكد من جهة أخرى الفكرة التى أشرنا لها سابقاً وهى أن السيد حافظ لا يخضع عمله للتراكم السببى لأن الحديث لم ينبن على الحديث الأول، والثالث لم ينبنى على الثانى، فانتقال البطل من مستوى لآخر إنما يعبر عن فكرة الإصرار والنضال والثورة المستمرة. وإدراك هذه الحقيقة يتطلب جمهوراً مثقفاً واعياً بحقيقة التجريب كشكل تعبيرى جديد يستجيب لواقع الحياة الجديدة.

أما لغة السيد حافظ، فهى لغة غاضبة شأن مسرحه المتمرد، من حيث التداخل بين النثر والشعر والفصحى والعامية، وهذه اللغة يغلب عليها الطابع الشعرى (عامى ــ فصيح) كما فى (أبى ذر وفى ستة رجال فى معتقل "ضياء...") والشاعرين فى هذه اللغة ليست نابعة عن الموسيقى الخارجية للفظ بقدر ما هى نابعة من الصورة الفكرية التى تبعثها، فهى موسيقى داخلية، وقد لجأ السيد حافظ إلى هذه اللغة لأنها تركز من جهة على الواقع كما يتصوره هو. كذلك ترمز للعالم النفسى الذى يعيش فيه، يقول ابن سينا : كانت العرب تقول الشعر لأمرين: أحدهما ليؤثر فى النفس أمراً من الأمور تعذبه..

والثانى للعجب فقط[٢]. هذه اللغة عند السيد حافظ تزداد حرارتها وواقعها فى النفس الإنسانية حين يوظفها للتعبير عن الغضب والسخط والحزن أى حين يفرغ

---

(١)إبراهيم عبد المجيد "مسرح السيد حافظ حالة من التمرد والتحريض الحضارى دراسة ضمن مسرحيتى أبى ذر الغفارى والحانة الشاحبة العين تنتظر الطفل العجوز الغائب" ص٢٣٤.

(٢) عبد الله محمد القدامى "كيف تتذوق قصيدة حديثة" مجلة فصول المصرية العدد ٤ المجلد ٤ السنة ١٩٨٤ ص ٩٧.

فيها ذاته المشحونة بالألم والغضب، لأن الكاتب وهو يتأمل واقعاً عربياً مهزوماً لم يجد أمامه إلا الشعر يفرغ فيه أنينه وغضبه، لأن الشعر يحضر فيه التراث والأسطورة والخيال والشعبى.. وإذا قلنا التراث فمعناه ارتباط الإنسان بذاته وبتاريخه وهويته لأن التراث يحمل ألوان الماضى التى أضحت اليوم ذات دلائل وعلامات وتأثيرات فى الحياة الاجتماعية والسياسية، من هنا فهو تعبير عن وجود الأمة وتاريخها.

أما إذا نظرنا للغة السيد حافظ من زاوية أخرى (من حيث هى فصحى أو عامية) نجد أن هذين المستويين يتداخلان فى كل أعماله لدرجة أنه فى إحدى مسرحياته وضع فى العنوان الواحد الفصحى والعامية، نفس الشىء تكرر فى مسرحية "علمونا أن نموت فتعلمنا أن نحيا" حيث وضع الفصل الأول بالفصحى بينما التالى بالعامية وكذلك فى "الحانة الشاحبة تنتظر الطفل العجوز الغاضب" حيث نجد فى المجموعة الثانية اللغة بالفصحى بينما فى المجموعة الأولى نجد العامية، وإذا حاولنا أن نجد تفسيراً لهذه الظاهرة فى مسرحية كاتبنا.

لا يسعنا إلا أن نسلم بأن مرحلة هدم القديم هى التى فرضت عليه هذا النوع من الكتابة لأنه بعد ذلك سيبدأ مرحلة البناء أو التأسيس.

تلك هى أهم التغييرات التى أحدثها السيد حافظ فى البناء الكلاسيكى الذى رشحه لأن يكون رائداً للعمل التجريبى فى الميدان المسرحى، وحتى لا نكون متسرعين فى حكمنا هذا يجب علينا الوقوف فى عجالة عند مساهمات السيد حافظ التجريبية على مستوى الكم ليكون حكمنا فى مجاله الحقيقة أن ما قدمه صاحبنا من مسرحيات (حدث كما حدث ولكن لم يحدث أى حدث، قرية المرفوض فى مدينة الرفض ترفض رفض الأشياء، الحانة الشاحبة العين تنتظر الطفل العجوز، كبرياء التفاهة فى بلاد اللامعنى، هم كما هم ولكن ليس هم الزعاليك، ست رجال فى معتقل بـ/ ٥٠٠ شمال حيفا، الطبول الخرساء فى الأودية الزرقاء، حكاية مدينة الزعفران، حبيبتى أميرة السينما) كاف لتحديد موقعه ومكانته المسرحية.

وكاف كذلك للقول بأنه فنان تجريبى أم لا، ذلك أن هذه المسرحيات كتبت فى فترات زمانية شملت عقد السبعينات وجزء كبير من الثمانينات، وهذه الفترة الزمنية سمحت للكاتب أن يجدد رؤيته ككل، وهذا لا يعنى أن الكم هو الذى يحدد مكانة الكاتب ورؤيته الفنية وإنما الزمان الذى شغله هذا الكم إذ يسمح للدارس أو الباحث أن يتابع التطور الفنى والفكرى للكاتب. وخلاصةالقول أن السيد حافظ كما قال

نجيب قرشالى "هو إحدى العلامات المميزة فى المسرح العربى، اعتبره النقاد المسرحيون رائداً للمسرح التجريبى المصرى فهو أول من قدم المسرح التجريبى فى مصر من خلال مسرحيته المعروفة (كبرياء التفاهة) التى صدرت ١٩٧٠ والتى أثارت العديد من المناقشات والآراء عربياً وعالمياً.."[١].

---

(١) نجيب قرشالى – رأيان فى مسرح السيد حافظ الشكل فى مسرحياته ينمو بشكل طبيعى فى مادة معاناة كفاح الشعب الفلسطينى" الطليعة الكويتية عدد غير معروف السنة ١٩٨٣ ص٦٧.

البـاب الثـانـى
تحليل المسرحية
الفصل الأول : قضايا المسرحية
الفصل الثانى : جماليات المسرحية

الفصل الأول
قضايا المسرحية

أصبحت كلمة هزيمة وبعبارة أخرى ٥ يونيو شبحاً يقلق الإنسان العربى فى حلمه ويقظته وذكر هذا التاريخ أصبح كالفيء لطرح مجموعة من الأسئلة اختلفت الإجابة حولها، لكن ما هى هذه الإجابة؟ إنها مجموعة من الدراسات والأبحاث والأشرطة السينمائية والأعمال المسرحية والروائية والقصصية و...

فمن أهم الدراسات والأبحاث التى تناولت هذه النكسة جذور حرب يونيو للمشير الجمصى ودروس أكتوبر لحسين فهمى وحرب الأيام الستة لونستون تشرشل... أما من أهم الأشرطة السينمائية فشريط العصفور ليوسف شاهين وشريط الخوف لسعد مرزوق وشريط الظلال على الجانب الآخر لغالب شعت وبورسعيد لعز الدين ذو الفقار وشريط سمراء سيناء لنيازى مصطفى"[١].

أما إذا انتقلنا إلى المسرح فيطلعنا السيد حافظ بمسرحياته الغاضبة التى تناولت بالنقد السياسى نكسة حزيران ١٩٦٧ وأسبابها، ومسرحية "ستة رجال فى معتقل بـ/٥٠٠ شمال حيفا" تندرج فى هذا الإطار.

تدخل هذه المسرحية[٢] إذن فى إطار تحديد الأخطاء التى كانت سبباً فى نكسة ١٩٦٧ فالسيد حافظ فى هذه المسرحية يضع ستة جنود من القوات المسلحة المصرية فى أحد المعتقلات بالأراضى المحتلة بعد هزيمة الجيش المصرى أمام العدو الصهيونى، وهؤلاء الجنود يحتفلون فى رتبهم العسكرية، فمحمد وحسنين وعبد القوى جنود بسطاء لا يحملون أية رتب عسكرية، أما رأفت وحسين وضياء فكلهم من الضباط: (أما تكون عايزنى أنا خدامك وخدام النقيب حسين وخدام الملازم أول ضياء..)[٣] وهذا الاختلاف فى الرتب العسكرية يصاحبه اختلاف فى الانتماء الاجتماعى فمحمد وحسنين وعبد القوى بحكم رتبهم.

فإنهم ينتمون إلى الطبقة الفقيرة من المجتمع، أما الضباط الثلاثة فنجد حسين من نفس طبقة الجنود إلا أنه تنكر لطبقته بمجرد حمله رتبة ضابط وانفتح

---

(١) رمضان سليم "الزحف الأخضر الملحق الثقافى السنة ١٩٨٩ العدد ٥-٦ عن صحيفة الزحف الأخضر الجماهيرية العربية الليبية.
(٢) المقصود بالمسرحية هو مسرحية "ستة رجال فى معتقل بـ/٥٠٠ شمال حيفا" ص ٤.
(٣) نفس المسريحة ص ١١٠.

على الطبقة الأرستقراطية عبر زوجته، أما رأفت فإنه الوحيد بينهم الذى ينتمى للعائلة الأرستقراطية المصرية (العجمى أحلام هاوى.. بابا.. أنا رجعت أنا عايز أروح الفيلا بتاعت المعمورة عايز أرقص أغنى واستحمى فى البحر تحت الشمس)[١]، (إيه رأيك فى العربية المرسيدس جميلة مش كده..)[٢].

وهؤلاء الجنود فى اختلاف رتبهم العسكرية والاجتماعية فإنهم - بطبيعة الحال يختلفون فى وعيهم وثقافتهم وتكوينهم النفسى.. ولست بعيداً عن بيت القصيد إذا قلت إن السيد حافظ أراد أن يعكس فى شخص هؤلاء المؤسسة العسكرية المصرية بكاملها باختلاف ضباطها وجنودها وطبيعة العلاقة بينهم، ما نلمسه بشكل واضح من خلال الحوار أو الصراع سواء داخل المعتقل أو خارجه عن طريق الفلاش باك، ومن حيث كونها انتماءات اجتماعية مختلفة فإنها (إلى المسرحية) تصور المجتمع المصرى برمته بكل سلبياته وتناقضاته فتقف عند الأخلاق، والدين، والحضارة، والخيانة والاستسلام وغيرها.

يتعرض هؤلاء الجنود داخل زنزاناتهم لشتى أنواع الضغوط المادية والمعنوية بدءً من التعذيب الجسدى (الضرب) والنفسى ومحاولة استيعابهم ليكونوا بيادق يعملون لصالح العدو داخل وطنهم من خلال شرائهم سواء بمسائل مادية أو جنسية.. وفى مقابل كل هذه المحاولات المحمومة للعدو نسجل صمود الجنود وإصرارهم على الإضراب الذى أقدموا عليه تعبيراً عن رفضهم للهزيمة وللعدو – وهو فى الحقيقة رفض الأمة العربية ككل لوجود هذا العدو الدخيل – باستثناء رأفت الذى أقدم على الخيانة دائساً على كرامة الوطن ودماء الشهداء فكان مصيره القتل – وقد ربطت المسرحية فعلته تلك بتكوينه النفسى الأرستقراطى فهو يحب الرخاء والرفاهية والأندية والبحر..

إن هذا الحشر الذى قام به الكاتب كان يتوخى منه مجموعة من الحقائق على المستوى الداخلى، فإذا كان البعض يرجع الهزيمة إلى عدم التكافؤ فى ميزان القوى أو خرجت من الداخل – بتفاعل مع العوامل الخارجية طبعاً – من المؤسسة المدنية المنخورة ومن المؤسسة العسكرية الفاسدة، فهؤلاء الجنود المعتقلون يمثلون حقيقة المجتمع المصرى المشحون بالتناقضات الاجتماعية والأخلاقية والسياسية والاقتصادية (الطبقية – الفساد الإدارى والاجتماعى – المحسوبية –

---

(١) المسرحة الموضوعة للتحليل ص ١١٥.
(٢) نفس المسرحية ص ١٢٧.

الخيانة ــ النفاق ــ الاستسلام...)، ويمثلون كذلك المؤسسة العسكرية المشلولة نتيجة البيروقراطية وغياب المسؤولية والانضباط وإهمال التدريب العسكرى والانشغال بالأندية وكرة القدم.

وتطرح المسرحية من جهة أخرى مستقبل الصراع مع العدو الصهيونى مركزة على العمل المسلح والفدائى من خلال إنهاء المسرحية بالكلاشنكوف، كما تناولت بالنقد الحضارة العربية الزائفة على جماجم الشعوب الضعيفة والإرهاب، وتفضح التواطؤ الغربى مع الكيان الصهيونى فى إلحاق الهزيمة بالجيش المصرى، وطمس القضية الفلسطينية.. تلك هى أهم القضايا التى تناولتها المسرحية، ترى كيف تعامل الكاتب مع كل هذه التيمات؟

يمكن تحديد القضايا التى تناولها السيد حافظ فى هذه المسرحية التصميم التالى حتى يتسنى لنا معالجتها بسهولة.

١- نقد المجتمع المصرى.
٢- نقد المؤسسة العسكرية المصرية.

من خلال تناول العلاقة بين الجنود المصريين داخل المعتقل وقبل المعتقل من جانبين :

الجانب الأول : كمدنيين أو كمواطنيين مصريين يجسدون المجتمع ككل.

الجانب الثانى : كعسكريين يجسدون كيان العسكرية المصرية ككل.

٣- فضح الحركة الصهيونية وإظهارها على حقيقتها.
٤- نقد العالم الغربى وحضارته الزائفة من خلال كلام ضياء.
٥- مستقبل الصراع العربى الإسرائيلى والقضية الفلسطينية.

إلى جانب بعض القضايا الأخرى الثانوية التى سنقف عندها أثناء تحليلنا للمسرحية وهى محطات توقف عندها السيد حافظ فى هذه المسرحية وشكلت حسب زعمه الثغرة التى استطاع العدو من خلالها توجيه ضربته الموجعة للجيش والمجتمع المصرى وهى كما تبدو تتمثل فى عنصرين اثنين، الأول (عسكرى واجتماعى) والثانى موضوعى يتعلق بالقوى العدوانية الصهيونية والليبرالية وما تحكيه من مؤامرات بالقوى العسكرية الصهيونية والليبرالية وما تحكيه من مؤامرات خسيسة ضد الأمة العربية.

إن المجتمع المصرى كما تقدمه المسرحية مجتمع مشلول اجتمعت فيه كل مظاهر الفساد ــ الإدارى والاقتصادى والأخلاقى ــ والشذوذ بسبب تفككه الداخلى الناجم عن غياب المسئولية والانضباط للقانون والمبادئ الوطنية، وسيادة العناصر الرجعية الانتهازية التى تغلغلت داخل المواقع الحساسة فى المجتمع تحت ألف

غطاء وسيطرت على مقدرات الشعب وقوته لحسابها الخاص (قلت لك يا امه البيت مليان فيران كثيره.. جديدة بتاكل العيش بتاع العيال.. (لنفسه) العيال الصغيرين.. قلت لى : لا.. العيش كتير.. العيش مالى الخزين.. مفيش فيران دى أوهام.. قلت لك: والفيران أكلت أكل العيال.. حتى الهدوم)[١]

إن الفئران التى يتحدث عنها السيد حافظ فيران جديدة، فهى ليست الاستعمار التقليدى الذى كان يجثم بقواته ودباباته فوق أرض الوطن، وإنما فيران من طينة المجتمع، استقلالية وخائنة تسرق قوت الشعب ومتحالفة مع الخارج.

إن تركيبة هذا المجتمع تركيبة طبقية (رأفت الأرستقراطى، ومحمد الفلاح الفقير) أفرزت طبقة استغلالية إقطاعية رأسمالية رجعية (رأفت) سيطرت على مقدرات الشعب وربطت مصالحها بالدوائر الإمبريالية لأن مصالحها متكاملة تكاملاً وثيقاً وعضوياً معها : (يا حبيبتى المولود فى لفة حرير وراضع لبن صناعى وراكب عربية تاونس دايس فوق سجادة عجمى وبيعرف رقصة التويست..)[٢]

من هنا فإن تحالفها معه حرصاً على مراكزها وامتيازاتها، وليس من باب الصدفة أن تجمع المسرحية بين شخصيات تنتمى لأكثر من طبقة وإنما لتفضح من خلال ذلك التناقض الصارخ بين هؤلاء بل بين انتماءاتهم، ففى الوقت الذى نجد فيه رأفت (وهو الطبقة الأرستقراطية) يعيش فى النعيم ويملك أفخم السيارات وأجمل الفيلات ويتمتع بجميع أنواع الكماليات ويقضى أوقاته فى اللهو مع أصدقائه وصديقاته فى البحر والأندية.. نجد فى الجانب الآخر محمد (الطبقة الفقيرة) يقضى وقته فى حقله النائى محروماً من أبسط الحقوق فى التعلم والكتابة وغيرها، لأن ذلك حكراً على الأغنياء وحدهم: (مش لو أمى علمتنى الأول بدل ما تخلينى فى الصبح فى الغيط أزرع واسقى، الظهر نوم تحت الشجر)[٣]، (ياريتك يامه علمتينى الجراية والكتابة)

يرى الكاتب أن هذا الوضع أدى إلى إفرازات وبائية داخل المجتمع، لعل أهمها التمزق الاجتماعى الناتج عن الصراع بين طبقاته ومن ثم استحالة التعايش بينها وهذا ما يتجلى من خلال الصراع بين محمد ورأفت مثلاً أو من خلال محاولة حسين الانسلاخ من طبقته على الطبقة الأرستقراطية عبر زوجته أو عبر رتبته العسكرية.

ونتيجة هذا الوضع دائماً تسجل المسرحية مجموعة من السلبيات الأخرى التى تؤكد على فساد النظام الاجتماعى والسياسى والإدارى، ويتمثل ذلك فى استغلال الوظيفة (دخول رأفت الكلية الحربية) وانتشار الوساطة وغياب سيادة القانون، فدخول

---

(١) المسرحية ص ١١٠.
(٢) المسرحية ص ١٥١.
(٣) المسرحية ص ١٤٩.

رأفت الكلية الحربية لم يكن دخولاً شرعياً ومن جهة أخرى لم يلتحق بالكلية اقتناعاً منه بواجبه الوطنى وإنما للتعويض عن سقوطه فى الامتحانات وحبه للبدلة العسكرية: (وبعدين يا ماما المجموع ده أعمل به إيه والمصيبة ساقط انجليزى.. مرسى يا أونكل لا مش معقول البدلة جنان على..)[1]

فواسطة عمه هى التى كانت وراء دخوله الكلية الحربية وليس تفوقه، والكاتب يسجل من وراء ذلك خرق القانون وموت مبدأ تكافؤ الناس فى فرص العمل والتشغيل، والحقيقة أنه يتوجه بالنقد للرعية والراعى على السواء اللذين لم يعملا على تطبيق المبادئ التى نادت بها الثورة المصرية[2] خاصة المبادئ الستة للثورة وقوانين يوليو الاشتراكية لعام ١٩٦١، ثم يتساءل كيف يحدث هذا فى ثورة حددت منذ البداية موقفها من الإقطاع والرأسمالية والاستغلال ونادت بالاشتراكية والعدالة الاجتماعية وسواسية الناس أمام فرص العمل والتعليم والصحة... والتطهير الداخلى من قوى الرجعية والخيانة... وهذا يدل على فساد المؤسسات الحكومية السياسية والاقتصادية والاجتماعية، والسبب فى ذلك حسب زعمه هو تسلط تلك الفئة المشكوك فى وطنيتها المتحالفة مع الاستعمار.

ويحكم تموقع هذه الطبقة فى خانة مضادة للجماهير الشعبية ومتحالفة مع قوى الاستعمار، فإن السيد حافظ إبان كل البدع التى تفشت فى المجتمع – والتى كان الهدف منها تدمير المجتمع من الداخل لتسهل هزيمته – من انهيار للقيم والأخلاق العربية الإسلامية واستلاب حضارى بغية تغريب حضارتنا ومسح هويتنا وجدب كياننا تحت غطاء التحضير إنسان عربى مقهور وتابع ومنساق، هذه البدع والعادات الغربية التى يتحدث عنها الكاتب نلمسها بشكل واضح فى شخصية رأفت دون غيره؛ من الشخصيات وهو كما تقدمه المسرحية نموذج للطبقة الأرستقراطية. وكأن الكاتب يدعو إلى تطهير المجتمع من هذا العنصر الخبيث حتى لا ينتشر وباؤه أكثر فى المجتمع : (لو ظهرت دودة فى الأرض مد إيدك يا حبيبتى واحرقيها لاجل ما تقتلش عيدانك الخضرة..)[3]

لا يفهم من هذا أن السيد حافظ يرفض حضارة الغرب فقط وإنما يريد أن يؤكد على أن الصراع بيننا وبينه صراع حضارى بالدرجة الأول، وأن هذا الغرب لتحقيق هذا الهدف استطاع أن يهيئ داخل المجتمع الطبقة التى تنوب عنه فى نشر عاداته

---

(١) المسرحية ص ١٢٧.
(٢) باعتبار أن المسرحية تناول فترة الهزيمة وهى فترة الثورة الناصرية.
(٣) المسرحية ص ١٦٣.

وتقاليده و.. داخل مصر حسب مقوماتنا وعاداتنا : (يا حبيبتى المولود فى لفة حرير وراضع لبن صناعى وراكب عربية تاونس ودايس فوق سجادة عجمى وبيعرف رقصة التويست، اللى بيدوس على ريش نعام مش هو يا حبيبتى اللى حيجيب لك العقد من حبات الفجر من غناوى الصبح.. مش هو فارس الأحلام)[١]

ومن أهم المظاهر التى يندد لها الكاتب انسياق الجماهير وراء كرة القدم واشتغالهم بها عن قضاياهم المصيرية، وكرة القدم أصبحت الشغل الشاغل للجماهير ونجومها أصبحوا أبطال المجتمع، فأضحت بذلك أكبر مخدر يلهى الجماهير ويجعلها بعيدة عن الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية: (..أهبلاوى.. ضد عبطاوى.. عبطاوى خدها.. جرى بيها.. جرى بيها.. عداها من تفهاوى.. تفهاوى.. هدى بيها.. ماش.. ماش.. يلا.. يلا.. شاط.. جون دخل على غفلناوى.. الناس بتزعق.. أهبلاوى.. بص شوف أهبلاوى بيعمل إيه.. بص شوف أهبلاوى بيعمل إيه غفلناوى يا غفلناوى.. أنت وكست عبطاوى.. تفهاوى يا تفهاوى إنت نجم الأهبلاوى ضربوا بعض كسروا الحديد.. طلعوا السكاكين.. يا حبيبتى خدى بالك التفاهه نازل على صدر البلد اميال.. اميال..[٢]

فكرة كرة القدم لم يعدلها ذلك الوجه الحضارى كرياضة وسلوك وإنما أصبحت كما يرى الكاتب وسيلة تغفيل للجماهير وإثارة النزاعات بينها.. ويؤكد الكاتب أن تلك الملاهى والعادات.. ليست من طبيعتنا لأنها أولاً لا تفيد فى شىء وثانياً هى وسيلة من وسائل التغفيل والتدجيل على الجماهير، وثالثاً هى عبارة عن أسلحة يقابلها بها العدو وأعدنا نفسياً إلى هذا الحد لكن نصبح سوقاً استهلاكياً للأشياء التى تضرنا وتنفعه وإن هذه الأسلحة التى يواجهنا بها الغرب لا تقل خطورة وفتكاً عن المدفع والرشاش والقنبلة والطيارة وأن ذلك لم يتم صدفة وإنما هو مخطط سياسى يستهدف العرب من الداخل.

ولتجاوز هذا الواقع المر، فإن السيد حافظ يخاطب حبيبته وينصحها بتكوين أبنائها وتربيتهم على القيم الوطنية والدينية وتسليحهم بكافة أنواع المناعة أمام الاستلاب الحضارى والغزو الثقافى والفكرى : (يا حبيبتى ابنى الناس بدل البيوت ابنى الناس يا حبيبتى بدل المداين)[٣]، (يا حبيبتى دوقى عيالك الطين شربيهم من النيل..[٤].

---

(١) المرجع السابق.
(٢) من المسرحية ص ١٦٣.
(٣) من المسرحية ص ١٨٨.
(٤) من المسرحية ص ١٤٨.

وهو ما ذهب إليه كذلك على لسان بطله الثورى ضياء الذى يدعو إلى تطهير المجتمع من العناصر الخبيثة وتصفيتها حتى لا ينتشر وباؤها فى المجتمع، وبناء المجتمع المثالى الجديد من خلال بناء الإنسان النقى الطاهر المخلص الوفى للوطن الذى يدرك مسئولية تجاه شعبه ووطنه : (احضنى أولاك الصغيرين.. علميهم فى الصحارى.. الخير والسلام والحقيقة رجعيهم للمدن ألف نبى لا.. ألفين.. لا.. مليون نبى.. رجعيهم.. واغسلى ولادك الكبار بالدم.. اغسلى طينك من الديدان انبتى الأرض انيتى فى الأرض البذور..)(١)

إن الإنسان الجديد الذى ينادى به السيد حافظ إنسان– كما قلت سابقاً – يعرف التزاماته ويستشعر مسئوليته الوطنية والقومية ويقدس المبادئ الإنسانية ويدافع عن الحقيقة، وأن النموذج الذى يريده لهذا الإنسان المصرى والعربى الجديد يتمثل فى شخصية ضياء البطل الثورى الذى يعشق الوطن والحرية والعدالة والثورة والكرامة وكل القيم الإنسانية الأخرى، أو فى شخصية محمد وعبد القوى اللذين يمثلان الإنسان المصرى البسيط الكادح العفيف الذى ارتبط بالوطن بتلاله وجباله ووديانه وشعابه وبكل حبة رمل فيه..

ومن هذا المنطلق فإن الكاتب يندد بالخيانة الوطنية والاستسلام والنفاذ وغيرها.. وأبى إلاّ أن يلصقها بالأرستقراطية ممثلة فى شخصية رأفت، أو فى شخصية حسين المتأستقرط اللذين أقبلا على الخيانة، فإذا كان رأفت قد تآمر ضد رفاقه وحاول طعن صمودهم ونضالهم من الخلف، فإن حسين فعل ما يشبه ذلك، إذ اعترف بحق العدو فى فلسطين معتبراً وجود الضابط الإسرائيلى وجوداً شرعياً مثله مثل وجود الجنود المصريين ولكن أين هذا من ذلك؟ وفى هذا تحد لنضال الأمة العربية ولدماء الشهداء، (وأنا زى أى واحد بيأدى دوره فى جيش بلده زيك زى الثانى)(٢).

وإن فى هذا لخيانة عظمى لسنين طويلة من الكفاح والنضال، فالمساواة بين الاثنين هى فى الحقيقة مساواة بين الخير والشر وهذا ما ذهب إليه الكاتب على لسان بطله الثورى ضياء : (لا.. العيون مش العيون.. الإيدين مش الإيدين.. والدبيحة.. والمبدح مش هو هو.. وأنا قلت لك يا حبيبتى البارود مش زى طوبة والسكينة مش زى خشبة والخنجر مش زى مدفع..)(٣)

---

(١) المسرحية ص ١٨٨.
(٢) المسرحية ص ١١٨.
(٣) المسرحية ص ١١٨ – ١١٩.

وهو ما ذهب إليه كذلك على لسان عبد القوى، (أنت ظهرك ضلمة وغيم وسحاب وغابات صورتها من بعيد حب وسلام أنا ظهرى طينه سايله زى الندى)[١]

إلا أنه أى حسين استدرك خطأه فى آخر المطاف واكتشف أنه كان ينافق نفسه بهروبه من طبقته، هذا الهروب الذى جره نحو الخيانة العظمى: (كنت بالبس ثوب غير ثوبى.. كنت بهرب من الحقيقة لأجل ما ألبس ثوب حرير كله شوف عملت إيه بالحرير غير أنه ملانى شوك جرحنى..)[٢]

أما على المستوى العسكرى أو ما عنيناه بنقد المؤسسة العسكرية، فإن السيد حافظ يرى أنه قبل الدخول فى المعركة وهى حرب يعرف الجميع مدى خطورتها وجامتها: أن نبدأ فى تعديل الجبهة الداخلية والحفاظ على تماسكها وتلاحمها وتطهير الدولة بكل أجهزتها من الفساد الإدارى والاقتصادى والاجتماعى، لأنه من غير المعقول أن تخوض حرباً تتطلب منك مجهوداً اقتصادياً وتماسكاً داخلياً وأنت عاجز حتى عن تطهير ثيابك مما يدنسه من فساد داخلى ومن قوى رجعية متحالفة مع الاستعمار، ولذا فإنه لابد من إعادة التوازنات الداخلية (أى خلق نوع من التوازن الاجتماعى) والضرب بيد من حديد على القوى الخائفة وإعادة النظر فى العلاقة مع الآخرين بخاصة العالم العربى (إوعى تنامى يا حبيبتى ثانى ع الحرير.. الخيش تنام عليه كل الجلود.. التراب والصخور لازم تنام عليها حراسك.. البرد والطين لازم تنغرس فيها أقدامهم ريسين الدفة فى مراكبك.. الكلام المفروش فى اللسان الكلام الكدب والتفاهة والتزييف والخداع لازم يا حبيبتى ينتهى..)[٣]

من خلال ذلك يتبين لنا أن المسرحية تناولت الظروف التى دخلت فيها القوات المسلحة المعركة وكذا السلبيات التى كانت تنخر جسد المؤسسة العسكرية ككل. فخلص السيد حافظ إلى أن مصر لم تكن فى مستوى التحديات التى تواجهها لأنها لم تصلح نفسها ولم تعد العدة التى تليق بالعدو وإنما كانت تنافق شعبها، فكان من الواجب خلق الأرضية الاجتماعية والاقتصادية والسياسية الصلبة وتكوين المصرى تكويناً نفسياً وثقافياً حتى يكون فى مستوى التحديات التى تواجهه؛ ولكن الذى حدث أن المسؤولين ألهبوا مشاعر الناس بالحماس والشعارات فى الوقت الذى لم

---

(١) المسرحية ص ١٧٠.
(٢) المسرحية ص ١٦٤.
(٣) نفسه.

تكن فيه مصر تعلم ما يدور حولها مما يعده لها الأعداء : (الكلام المفروش فى اللسان.. الكلام الكذب والتفاهة والتزييف والخداع لازم يا حبيبتى ينتهى)[١] أو قوله (قلت لها يا حبيبتى البحر فيه مراكب كثيرة.. يا حبيبتى خليكى صاحية يا حبيبتى خدى بالك..)[٢] والحقيقة أن السيد حافظ كان ينقد تلك الوعود الهامشية التى كان جذور الحرب يمنون بها الجماهير فى الوقت الذى كان فيه الجميع يعلم أن حالة القوات المسلحة جد سيئة بسبب الفساد الداخلى وضعف التدريب وقلت التموين، لأن الفساد شمل كل شىء فى الدولة بكل مؤسساتها المدنية والعسكرية إلا أن ذلك كان مدسوساً تحت كومة الشعارات الكاذبة، فانعكس ذلك على القوات المسلحة فشلت قدراتها فتأثرت بذلك الكفاءة القتالية للقوات المسلحة وانخفض مستوى التدريب والانضباط العسكرى (قلت لك السكوت يا حبيبتى.. سحابة مغطية أكوام العفن.. مغطية العفن.. يوميها كنت هناك شفت البدلة متزوقة.. كان تحت البدلة فانلة متقطعة وجسمه وسخ وريحته وحشه قلت له: البدلة تحتها فانلة متقطعة وجسمك وسخ.. ضحك.. ضحكوا الناس علىَّ.. كانت العفونة ريحتها وحشة، مشيت.. الريحة ورايا.. ركبت الأتوبيس الريحة ورايا.. نزلت من الأتوبيس الريحة ورايا.. مديت.. الريحة ورايا.. جريت.. الريحة ورايا.. الريحة بتسبقنى.. الريحة بتخنقنى.. كنت فين يا حبيبتى لما كنت بتخنق.. كنت فين؟؟؟)[٣]

ومن جهة أخرى فإن الجيش المصرى كان يعج بمجموعة من السلبيات الذاتية تمثلت فى انعدام روح المسئولية والانضباط للقانون الذى ينظم العلاقة بين أفراد القوات المسلحة من ضباط وجنود فيما يتعلق بالالتزامات والواجبات والمسؤوليات؛ ومن أهم هذه الخروقات استغلال الضباط للجنود وتسخيرهم فى أعمال لا علاقة بها بالهدف الذى دخلوا من أجله الحربية، فبدل أن يقضى الجندى وقته فى التدريب الشاق والإعداد العسكرى المتواصل والتكوين النفسى والتربية العسكرية، فإنه يقضيه فى خدمة الضباط من تنظيف السيارات والحدائق ونقل الأطفال إلى المدارس.. وكأنه داخل الجيش من أجل ذلك. فلم تعد حالته بأحسن من حالة العبد الذى يخدم سيده فى القرون القديمة، فالجندى لخدمة الوطن والدفاع عنه لا لخدمة الضباط والجنرالات.

---

(١) المسرحية ص ١٠٩.
(٢) نفسه.
(٣) نفسه.

حسنين : نعم يا افندم
حسين : روح البيت بالعربية.
حسنين : حاضر افندم.. يا صباح الندى يا ست هانم.. مين ده.. آه طيب؟؟
حسين : حسنين.
حسنين : افندم.
حسين : تعالى.
حسنين : حاضر.
حسين : اسمع.
حسنين : حاضر.
حسين : لا.
حسنين : لا..
حسين : آه..
حسنين : آه..
حسين : ثلاث تيام أجازة.
حسنين : متشكر.
حسين : روح.
حسنين : حاضر
حسين : تعالى.
حسنين : حاضر يا افندم.

ولقد أدى خرق القانون وسيادة البيروقراطية – كما نلاحظ فى هذا المقطع – إلى خلخلة العلاقات وسلوكيات التعامل بين الضباط والجنود، فالضباط فى تعاملهم مع الجنود لا يفعلون إلا ما تمليه نزواتهم وخواطرهم، فهم أصحاب الحل والعقد، أما القانون فلا وجود ولا قدسية له، فالمعروف أن الجندى يكافأ على عمل يقدمه لوطنه وشعبه لكن حسنين هذا لم يفعل شيئاً يستحق من أجله كل هذه الأيام الثلاثة سوى أنه عمل على راحة ضابطه أو سيده إن صح التعبير والكاتب يندد بالسلوك البيروقراطى داخل المؤسسة العسكرية المصرية، الذى خلق الكثير من الثغرات داخل هذا الجهاز، إن هذا التلاعب بالمسئولية قد شمل أشياء أخرى أثر حساسية وخطورة على أمن البلاد.

إذا كان الجنود البسطاء على تلك الحالة السيئة يعانون من نقص التدريب

فإن الضباط وجنرالات الحرب كانوا منشغلين بالكرة والأندية وكل التفاهات الأخرى. متناسيين واجبهم الوطنى المتمثل فى الإعداد للمعركة والتخطيط لها هذا فى الوقت الذى كان فيه العدو يعد العدة للمعركة يقول الكاتب على لسان بطله ضياء : (عبطاوى خدها.. جرى بيها.. جرى بيها.. عداها من تفهاوى.. تفهاوى.. هدى بيها.. ماش.. ماش.. يلا.. يلا.. شاط.. جون دخل على غفلناوى.. الناس بتزعق.. أهبلاوى.. بص شوف أهبلاوى بيعمل إيه.بص شوف أهبلاوى بيعمل إيه.غفلناوى يا غفلناوى.. أنت وكست عبطاوى....تفهاوى يا تفهاوى أنت نجم الأهبلاوى ضربوا بعض كسروا الحديد.. طلعوا السكاكين.. يا حبيبتى خدى بالك التفاهه نازلة على صدر البلد أميال.. أميال..)(١)

رأفت : عبطاوى طبعاً.. احسن نادى فى البلد نادى العبط.

عبد القوى : (بسخرية) أصل أنا أهبلاوى.. أحسن نادى فى رأى نادى الأهبل.

إن السيد حافظ وهو ينتقد هذه الظاهرة المتمثلة فى الانشغال بالكرة عما هو أجدى وأنفع للوطن فى الحقيقة يدعو إلى محاكمة هؤلاء المسئولين لأنهم هم الذين ألحقوا الهزيمة والعار بمصر، فانشغلوا بالكرة واستغلوا الجنود لحسابهم الخاص قصد تحقيق مطامحهم السلطوية ونزواتهم الشخصية فضلاً عن الامتيازات التى تعطى لهم بحكم رتبهم.

وسخطاً على هذا الوضع رأينا السيد حافظ فى آخر المسرحية يطرح البديل الشعبى والعمل الفدائى بدل الجيوش النظامية لأن الشعوب هى التى تحسن الدفاع عن نفسها وعن مقدساتها، أما الجيوش فلا تحسن الدفاع إلا عن الكراسى وقمع الجماهير :

عبد القوى : (للجمهور) بيضربوكم بالنار.

حسين : (للجمهور) مسدساتكم فين.. فين.. المدافع الثقيلة.. فين الناس.

محمد : فين سكينتك فين عصايتك (يشيرإلى المتفرجين)

فلعل السيد حافظ يدعو فى هذا المقطع للحرب الشعبية التى أثبتت جدواها فى كثير من بقاع العالم مثل الجزائر وفيتنام ومصر (بورسعيد) وغيرها من بلدان العالم.. أو أنه يستند للروح الجهادية والفدائية التى تعتبر من أولى الأولويات فى العقيدة الإسلامية، ولهذا نجد الكاتب يتحدث عما يمكن أن نسميه بالعقيدة العسكرية أو الجهادية إن صح التعبير، وهذا يظهر بشكل واضح فى دخول بعض الجنود المعركة

---

(١) المسرحية ص ١٤٢.

بدون هدف أو بدون إدراك لأبعادها وأسبابها، (مش مهم رتبتك إيه.. مش مهم يا حسنين.. المهم إيه؟ أصلك إيه جاى ليه.. عايز إيه)[1].

ويربط الكاتب ذلك بالفساد الذى تأصل فى المجتمع وبالاستلاب الحضارى بصفة خاصة وموت المعانى السامية والقيم الخلاقة. ومن هذا المنطلق تقدم لنا المسرحية نموذجين للمقاتلين المصريين، ضياء وعبد القوى ومحمد من جهة، ورأفت وحسين من جهة ثانية (حسين يدخل الكلية الحربية لتحقيق أحلامه الاجتماعية وينسلخ من طبقته الفقيرة، رأفت يخون الوطن) هو نموذج للإنسان المستلب، لذا نجد السيد حافظ يركز على أن تسابق الضابط (حسين رأفت) للعسكرية لم يكن للدفاع عن الوطن والمقدسات القومية، وإنما للبحث عن مراكز اجتماعية وعسكرية سلطوية.

من هنا فإنه يرى أن الوعى الجهادى ينعدم لدى شخصياته حتى وإن وجد فإنه فطرى كما نلاحظ ذلك عند محمد وعبد القوى، وبالأخص عبد القوى الذى ينصح رفاقه دائماً بالجلد والصمود ويقرر بأن شرف الوطن أهم من حياتهم وأن وجودهم فى الأسر أو فى جبهة القتال له ما يبرره وهو الدفاع عن الوطن والدين، ولهذا فهو لا يهتم بالرتب العسكرية بقدر ما يهتم بوجوده فى ساحة المعركة، ولهذا فهو يرد على حسنين قائلاً (مش المهم رتبتك.. مش مهم يا حسين المهم إنت إيه؟ أصلك إيه.. عايز إيه..)[2]

فهو يريد منه أن يعرف فقط لماذا هو موجود فى المعتقل، أى أن يعرف الهدف الذى يقاتل من أجله أو أن يقتنع بالعمل الذى يقوم به، وهذا ما نجده منعدماً انعداماً واضحاً عند كل من حسين ورأفت، فحسين لم يكن دخوله للجيش نابعاً من شعوره أو واجبه نحو الوطن وإنما اتخذه كوسيلة لتحقيق أحلامه فى الحصول على مستوى اجتماعى مرموق، وكان له ما أراد بزواجه من فتاة أرستقراطية تمكن من خلالها من الانفتاح على تلك الطبقة، وهذا ما يدل على أن التحاقه بالمعركة لم يكن وارداً فى الحسبان وإنما وجد نفسه مقحماً فى ذلك؛ وبالتالى فدخوله المعركة كان بدون هدف وبدون قناعة لدرجة أنه اعتبر وجود الصهاينة وجوداً شرعياً، فساوى بين وجوده ووجود الضابط الإسرائيلى (أنا زيك زى أى واحد بيأدى دوره فى جيش بلده زيك زى الثانى).[3]

---

(١) المسرحية ص ١٨٩ – ١٩٠.
(٢) المسرحية ص ١١٨.
(٣) المسرحية ص ١١٨.

ضارباً بذلك نضال الأمة العربية عرض الحائط، أو أنه جاهل لحقيقة العدو الصهيونى وأهدافه العدوانية وهذا أمر مستبعد ولا مبرر له إلا خيانته للوطن، وهو ما يؤكده الكاتب على لسان ضياء حين يرد على حسين مذكراً إياه بحقيقة العدو (لا.. العيون مش العيون.. الإيدين مش الإيدين.. والدبيحة.. والمدبح مش هو هو.. وأنا قلت يا حبيبتى البارود مش زى الطوبة والسكينة مش زى خشبة والخنجر مش زى المدفع..)[1].

وعلى هذا الأساس، فإن السيد حافظ يدعو إلى حقيقة يجب أن تكون الأساس الذى يقوم عليه الكيان العسكرى. وهو أنه يجب تكوين الجندى تكويناً نفسياً ومعنوياً إلى جانب تكوينه الجسدى وتسليحه. أى يجب تهيئته حتى يكون فى مستوى التحديات وحفاظاً على كفاءته القتالية، وعليه أن يستند إلى الروح الوطنية والدينية (الإنجيل والقرآن ريح ممكن تزيل الزوبعة)[2]

وذلك أولاً قصد الدخول للمعركة بإرادة قوية وصلبة وثابتة لسد كل المنافذ التى يمكن للعدو أن يتسلل من خلالها ويمرر حربه النفسية لتدمير المقاتل فى مكانه قبل تدميره فى المعركة وهذا ما حصل بالفعل لحسين الذى استطاع العدو أن يجعله يعيش حالة من الصراع الداخلى، وبالتالى جره نحو الخيانة. وكذلك بالنسبة لرأفت فقد استطاع العدو أن يستوعبه لصالحه من خلال إغراقه وتحريك نوازعه الأرستقراطية.

ودائماً فى إطار رصد وتحديد الأخطاء التى أدت إلى هزيمة حزيران ١٩٦٧، فإن السيد حافظ ومن خلال نظرته الشاملة لتلك العوامل والأسباب، فإنه يحمل العالم الغربى الدور الكبير فى إلحاق الهزيمة بالجيش المصرى، فعمل على فضح سياسته العدوانية وحضارته البربرية الزائفة القائمة على القسوة والخطيئة والخداع وفضح انحيازه الكامل للعدو الصهيونى مؤكد على أن هذا الغرب الاستعمارى كان ولا يزال مصدراً للإرهاب وأن الشعوب ما فتئت تصطلى بنيران إرهابه وفى مقدمتها الشعوب العربية والشعوب الصغيرة (خلى بالك يا حبيبتى النمل الأبيض زحف على البيت الكلاب الضالة بتاكل فى عظام الخلق.. الديدان بتاكل فى صدور الضلمة زى عربات تحوم فوق جثة جدع غريب..)[3]

---

(١) نفسه.
(٢) المسرحية ص ١١٨.
(٣) المسرحية ص ١٥١.

ويرى أن ثوب التاريخ لا تزال تدنس نصعة بياضه آثار الخطيئة التى طبع بها العالم الغربى صفحات التاريخ، فالعالم الغربى هو الذى أشعل نار حربين كونيتين كادتا أن توديان بالحياة على ظهر هذا الكوكب، ولازالت آثار تلك الجريمة البشعة مائلة للإنسان فى هيروشيما، وأفريقيا.. شاهدة على حضارة العرب : هيروشيما العيب فيها إن العيال ما توفى بطون الأمهات.. متشوهين.. متشوهين بالقسوة والخداع بالهزيمة وبالخطيئة.(١)

ويؤكد أن هذا الغرب نفسه هو الذى قاد الحروب الصليبية الشعواء السابقة متعللاً بحماية المسيحية فى الشرق الإسلامى لنشر الرعب والخوف وإبادة المسلمين لتأسيس ممالك صليبية على أنقاضهم، ثم بعد ذلك استعمر ديار العرب والمسلمين وقمع مواطنيهم ونفى وطنيتهم أمثال سعد زغلول وغيره، (كان صلاح الدين حزين دمعته قصيدة تواسى المهزومين.. صرخة تنادى المستحيل لجل يهون.. كان سعد زغلول منفى والثورة قايدة فى البلد براكين..)(٢)

وهو الذى مكن العدو الصهيونى – بما منحه من هبات وبما يمده من أسلحة الفتك والدمار – ومن ذبح الفلسطينيين واغتصاب أرضهم، ويعلن بشكل سافر تحديه للأمة العربية المكافحة، ويعلن كذلك تواطؤه مع الكيان الصهيونى فى ضرب العرب – فى حرب ١٩٦٧ : (الطيارات اللى ضربت هيروشيما هى اللى ضربت غزة والعريش قتلتهم القسوة المتعجرفة القسوة المجنونة).(٣)

ويؤكد السيد حافظ أن هذا العدو الغربى متغطرس بجنون القوة ومتآمر ضد الشعوب الصغيرة المقاتلة فى سبيل الحرية والكرامة، إذ قصف اليابان بالقنابل الذرية وقسم فيتنام إلى دولتين وكذلك كوريا وغيرها من دول العالم التى اصطلت بإرهاب هذا الوحش المتعطش للدمار أو القتل : (زى الضباب ما قسم فيتنام اتنين زى الضلمة ما قسمت كوريا اتنين زى ما غربل الغراب غنوة الفرات الدايبة فى النيل)(٤)

وهو الذى اغتال الرؤساء فى أفريقيا وآسيا و.. أمثال باتريس لومومبا الذى قاد معركة تحرير الكونغو من الاستعمار البلجيكى.. : اغتالته الإمبريالية، وكذلك كوما نكروما فى غانا الذى قاوم الامبريالية الغربية وقاوم تغلغلها الثقافى والعسكرى،

---

(١) المسرحية ص ١٣٩.
(٢) المسرحية ص ١٤١
(٣) المسرحية ص ١٣٩.
(٤) المسرحية ص ١٢٩.

(كان باتريس لومومبا مذبوح ثورته مجروحة فى غابات الكونغو بتغنى للعالم غنوة الصبر يا حبيبتى..)، (كان نكروما وعى.. طل طله جوه أمواج الظلام صرخ.. يا عالم من غير ودان..)[١]

فتاريخ هذا العالم الغربى - كما يؤكد الكاتب – أسود فى قمع الشعوب وحركات التحرر، فليس بالأمر الغريب أن يتحالف مع الكيان الصهيونى ضد الأمة العربية، فقد أباد قبل ذلك أمة الهنود الحمر والسود فى أمريكا وأقام على أنقاضهم حضارته الهمجية البربرية التى لم يشهد لها التاريخ مثيلاً بالرغم من شعارات السلام والحضارة وحقوق الإنسان التى يلوح بها ليخدع السذج والغفل، لأن الحضارة كما يرى الكاتب ليست فى البناء والتشييد والمال.. وإنما هى الإنسان، فهى سلوك ومعاملة وأخلاق قبل كل شىء مادى : (الحضارة مش تمثال ولا الحمام سلام ولا التقدم مال ونايلون ولا الحضارة بيوت ساعتها..)[٢]

فالذى يغتال الرؤساء ويغزو الشعوب الآمنة ويضربها بالقنابل الذرية وجميع أسلحة الدمار والخراب لا يمكن أن يكون إنساناً: بل هو متوحش همجى يعشق رائحة الدم. وهذا العالم الذى يدعى التحضر والمدنية هو فى الحقيقة أكثر الشعوب توحشاً وبربرية وتخلفاً سبب الكوارث للبشرية، ومع ذلك فإنه لا يزال يدير الدسائس للشعوب الصغيرة المكافحة فى سبيل الحرية والكرامة والاستقلال وفى مقدمتها الشعب : (خلى بالك يا حبيبتى النمل الأبيض ينخل السقوف.. السقوف حتقع يا حبيبتى)[٣].

ويؤكد الكاتب على دور العالم الغربى فى خلق الكيان الصهيونى وتمكينه من إبادة العرب، بل إن دوره ليطمس القضية الفلسطينية لا يخفى على أحد من خلال دعم إسرائيل سياسياً فى المحافل الدولية، ودفاعه عن حقها المزعوم فى اقامة وطنها يسانده فى ذلك الأذناب والخونة جواسيس الامبريالية والأزقة الاستعمارية من الحكام الخونة الذين حولوا القضية الفلسطينية إلى دوسيهات وأوراق وأحاديث ومؤتمرات (حبيبتى دوسيهات القضية اتقطعت، العالم كله بيكحل عينه بالكدب بيفتح للحقيقة قضبان معتقل.. حبيبتى شوارع باريس ولندن ونيويورك اتكلمت من نوم الخلق الشريدة الطريدة من بلادها.. القضية هيه هيه والدوسيهات محطوطة

---

(١) المسرحية ص ١٤٠.
(٢) المسرحية ص ١٣٩.
(٣) المسرحية ص ١٤٠.

قصاد الأفندية أمهات باقات فينهوزن.. فى مدينة السحاب (إلاّ دا.. حبيبتى صدقينى حروف القضية مش حاتتولد على الوجود إلا من طلقة بارود.. من صرخة مدفع من بحر الدم.. والسلام مش حمام ولا تمثال.)[1]

وعليه فإن السيد حافظ يحذرنا من هذا العالم ويدعونا ألا ننخدع ببريق حضارته اللامعة، لأنها حضارة قائمة على جماجم الشعوب، بل يدعونا أن نعد العدة لمواجهة هذا العدو واسترداد حقنا المغتصب لأنه لا يفهم إلا لغة البارود والسلاح، فبدون هذه الوسائل فإن الحقيقة لا وجود لها فى هذا العالم الذى يقوده أناس إيمانهم بالقسوة والخطيئة طغى على كل المبادئ الإنسانية السامية، فها هو البطل الثورى ضياء فى المسرحية يحدثنا عن الحقيقة التى تحولت إلى فتاة استبيح شرفها وتم وأدها، ويدعونا إلى تطهيرها بالدم والبارود. (الحقيقة بنت تاهت فى الدروب صلبوها جنود السلطة من سنين، حقيقة إنسانية تايهة)[2].

إذا كانت تلك هى صورة العالم الغربى كما قدمته لنا المسرحية بوجهه القبيح وبمطامعها الشريرة المعادية للشعوب، فإنها تقدم لنا العدو الصهيونى فى صورة أشد قبحاً ونفاقاً وخبثاً وأكثر عطشاً للدماء والقتل والإرهاب، وتعرى فلسفته العدوانية، هذه الصورة القبيحة تقدمها المسرحية من زاويتين، من خلال معاملة الإسرائيليين للأسرى المصريين ومن خلال علاقة الجنود الصهاينة كعقلية إذ ترسم لليهودى صورة محزنة، فهو الإنسان المضطهد الذى يعانى من الظلم والاستغلال الجنسى، (... إنت كسبت العالم بصوت كوهين التعبان اللى راح يقتله حسين سليم.. بكده إنت كسبت العالم..)[3]. وكيف استغل اليهود تلك الأكذوبة كذريعة لمحاربة كل من يرفع يده ضدهم ولكى يكسبوا من جهة ثانية عطف العالم الغربى والعالم ككل، مستغلين فى ذلك وسائل الإعلام التى يملكونها عبر العالم بنشر خرافاتهم ونفاقهم على الشعوب، (المهم انك مالى الجرايد فى العالم والإذاعات والتلفزيونات وحاجات يامة كذابة والكلمة الكذب.. يالله خلى العالم كذب على كذب..)[4]

وتتجلى هذه العقلية التجريبية واضحة فى محاولة الجنود الصهاينة استيعاب الجنود المصريين ليمدوهم بالمعلومات اللازمة عن بلدهم، والكاتب يسعى من وراء

(١) المسرحية ص ١٥١.
(٢) المسرحية ص ١٧١.
(٣) نفسه.
(٤) نفسه.

ذلك إلى تأكيد رفضه لهذا العدو وأنه لا يمكن لنا التعايش معه أو قبوله فوق أرضنا، لأنه يسعى إلى إبادتنا وإقامة دولته العبرانية الممتدة من الفرات إلى النيل، (زى ما غربل الغراب غنوة الفرات الدايبة فى النيل..)[١]

وهذا فإن صراعنا معه سيستمر إلى حد انتهاء أحد الظرفين، فالصراع بهذا المفهوم صراع وجود وليس صراع حدود ولهذا نجد الكاتب يعمد إلى إنهاء المسرحية بالكلاشنكوف رافضاً بذلك أى منطق للتفاوض أو الاستسلام لأن العدو لا يمكن أن يرحمنا.

كما تكشف لنا المسرحية عن حقيقة التحالف الاستراتيجى بين الكيان الصهيونى والإمبريالية الغربية وتجسيد ذلك فى حرب حزيران ١٩٦٧ متمثلاً فى تواطؤ الدول العربية فى إلحاق الهزيمة بمصر : (اشمعنى يا حبيبتى فى ٥ يونيو اتكلموا الإنجليز).[٢] (الطيارات اللى ضربت هيروشيما اللى ضربت غزة والعريش..)[٣]

وتصور من جهة أخرى الجنود الصهاينة على أنهم مجموعة من اللقطاء استطاعت الدعاية الصهيونية أن تجمع بينهم فى أرض فلسطين – وهى أرض تنطبق على المجتمع الإسرائيلى ككل – فكيف كان متسكعاً فى شوارع باريس وكذلك بالنسبة لبقية الأطراف الأخرى :

الضابط : ما كفياك راحة على أرصفة باريس.

ليف : وليه ده.

الضابط : ما تزعلش أو أكوام الزبالة فى لندن لسه فكراك.

يوسف : ماما.. برضه مش ح أزعل كوهين.[٤]

وهذا يفضى بنا إلى القول بأن المجتمع الصهيونى لا تربط بين أفراده أية علاقة دموية أو قومية وإنما هو من مجموعة من شذاذ الآفاق والصعاليك شأنه شأن المجتمع الأمريكى – كانوا مشتتين فى العالم ثم اجتمعوا فى فلسطين بتأثير الدعاية الصهيونية تحت شعار الثورات وأرض الميعاد.

ومن هذا المنطلق فإن الكاتب يرى أنه لا يفل الحديد إلا الحديد أى أنه يرى أن الصراع بين العرب واليهود صراع دينى وهو صراع قديم، وأن العودة إلى الدين

---

(١) المسرحية ص ١٢٩.
(٢) المسرحية ص ١٥٣.
(٣) المسرحية ص ١٣٩.
(٤) المسرحية ص ١٦٢.

سبيل لدحر العدو العبرانى: (القرآن والانجيل ريح ممكن تزيل الزوبعة)[1].

من خلال الحوار بين الجنود الصهاينة يتضح لنا مدى حدة التفكك الاجتماعى الذى يعانى منه المجتمع الإسرائيلى لانعدام أية رابطة دموية بين أفراده، وهذا عامل مشجع بالنسبة للعرب الذين تجمع بينهم أكثر من رابطة (قومية دينية – تاريخية..) ولكنه يرى أنه إذا كان متفككاً من الناحية الجنسية فإن العقيدة الصهيونية (الرابطة الأيديولوجية) القائمة على القتل والإرهاب والخداع استطاعت أن تجمعه بينهم وتستجيب لغرائزهم المتوحشة.

ونلاحظ بشكل واضح كذلك أن هذه الإيديولوجية الصهيونية انعكست على سلوكيات الصهاينة فيما بينهم خاصة ما نلاحظ داخل المؤسسة العسكرية الإسرائيلية، وهى علاقة تنعدم فيها الأخلاق والمبادئ الإنسانية والقانون، إذ لا شيء يجمع بينهم سوى تحقيق الحلم الصهيونى، ويتجلى هذا واضحاً داخل المسرحية فى عدم الانسجام والاحترام.

حدة التفكك الاجتماعى الذى يعانى منه المجتمع الإسرائيلى لانعدام أية رابطة دموية بين أفراده، وهذا عامل مشجع بالنسبة للعرب الذين تجمع بينهم أكثر من رابطة (قومية دينية – تاريخية..) ولكنه يرى أنه إذا كان متفككاً من الناحية الجنسية فإن العقيدة الصهيونية (الرابطة الأيديولوجية) القائمة على القتل والإرهاب والخداع استطاعت أن تجمع بينهم وتستجيب لغرائزهم المتوحشة.

الضابط : عاهرة بتحاكمنى.

استر : صعلوك بيحاسبنى.[2]

وعدم الانسجام هذا يظهر فى عدم ارتياح ليف ويويف لما يقوم به الضابط من مراوغة ومراودة فى محاولة لاستنطاق الجنود – بلغت به إلى الفشل وعدم الثقة فى النفس – وهذا لا يعنى أنهما يريدان معاملة الجنود المصريين معاملة تليق بأسرى الحرب وإنما لأنهما لا يعرفان إلا لغة الإرهاب والقمع التى تلقوها من العقيدة الصهيونية القائمة على المخادعة والتمويه.

يوسف : الذبيح بإيد قوية.(٣)

ليف : والسلام بوسائل إعلامية.

كما نلاحظ أنه ليس هناك أى معيار قانونى يحدد طبيعة العمل بالنسبة للجنود؛ فهذه

---

(١) المسرحية ص ١٤٨.

(٢) المسرحية ص ١٨٧.

(٣) المسرحية ص ١٢٥.

ساره تقوم بنوبات عمل تتراوح بين الخدمة العسكرية والترفية هذه الحرية فى الحركة - وهى حرية نابعة من قناعة الجنود بالمشروع الصهيونى – جعلتهم أكثر إخلاصاً بالرغم من الاختلافات والتناقضات فى المواقف الشخصية.

على ضوء هذا الواقع المر والمهزوم يتأمل السيد حافظ القضية الفلسطينية فيرى أن خيوطها جد متشابكة، فكما ساهم فى حياكتها العالم الغربى، فإن الحكام العرب يتحملون الجزء الأكبر فى ذلك، إذ يرى أن القضية تحولت مع هؤلاء إلى دوسيهات وموائد واجتماعات (حبيبتى دوسيهات القضية اتقطعت.. العالم كله بيكحل عينه بالكذب.. الكذب بيفتح للحقيقة قضبان معتقل.. القضية هيه هيه والدوسيهات محطوطة قصاد الأفندية أمهات بياقات فينهوزن..)[١]

وبذلك أصبحت القضية عند هؤلاء الحكام الخونة بمثابة قميص عثمان، يتاجرون به ويستغفلون شعوبهم مدعين تمسكم بواجبهم القومى والدينى فى تحرير الوطن، فصارت القضية مناسبة للموائد الخضراء والحمراء والتجوال.. تحت غطاء مؤتمرات للقضية الفلسطينية، فتعددت أشكال هذه المؤتمرات فى الوقت الذى يسد فيه الحكام العرب الحدود فى وجه المقاومة الشعبية والفدائية، ويمارس كافة أشكال القمع والتسلط والإرهاب على كل متعاطف مع هذه القضية المصيرية من أبناء الأمة العربية (الباب الكبير أبو السلاسل الحديد.. عاوزينه يكسر.. عيدان أرض المسيح بقيت ولاد فايزة عملوا ضلوع الدمعة وماج.. عاملين قلويهم بارود.. جايين زاحفين على الأرض ملثمين)[٢].

لكن رغم غلق الحدود وخيانة الحكام العرب لنضالات الأمة العربية والشعب الفلسطينى فإن المسرحية لا تعكس اليأس وإنما تحمل خطأ دقيقاً من الأمل.[٣] يأتى مع صوت قنابل وبنادق الفدائيين الملثمين، فهما الوحيدان -كما يرى الكاتب- القادران على تهديد ما يسمى ظلماً وبهتاناً وزورا بحدود إسرائيل الآمنة التى صنعتها على انقاض جماجم الفلسطينيين.

(..عيدان أرض المسيح بقت ولاد ثايره.. عملوا ضلوع الدمعة رماح.. عاملين قلوبهم بارود.. جايين زاحفين على الأرض ملثمين.. جايين من بعيد لجل الجولة الجاية.)[٤]

---

(١) المسرحية ص ١٨٦.
(٢) سعد أردش – كتاب حبيبتى أميرة السينما المقدمة ص ٦.
(٣) المرجع نفسه، ص ٦.
(٤) المسرحية ص ١٨٦.

"جايين.. يا حبيبتى فوق بحور الدم جايين.[١]
تعلم أن الأعمال الفدائية بقت جنبك.[٢]
تم انفجار لغم على بعد ٢٠ كيلو متر من معسكرك.[٣]
مسدساتكم فين.. فين.. المدافع الثقيلة.. فين الناس.[٤]
فين سكينتك.. فين عصايتك.[٥]

إن الكاتب يرى أن المقاومة الشعبية والعمل الفدائى السبيل الوحيد لدك حصون العدو وتحرير الوطن، وعليه فإنه لا صلح ولا اعتراف ولا تفاوض مع إسرائيل، وأن الحرب الشعبية والفدائية هى الجواب الصحيح لعصابات القمع والإرهاب، وليس الجيوش النظامية التى تؤتمر بأمر حاكم خائن، لأن الجيوش لا تحسن إلا الدفاع عن الكراسى وقمع الشعوب وقد وضعت لذلك أصلاً، كما يؤكد رفضه الكاتب لأى عمل سياسى يستجدى الحلول من أمريكا وبريطانيا وفرنسا وغيرها من الدول الكبرى، لأن الحل بيد الأمة العربية وبيد ثوارها، كما يؤكد رفضه لأى عمل استسلامى تنازلى يستهدف القضية الفلسطينية والأمة العربية ككل، وكأن الكاتب يعلم جيداً ماذا ينتظر هذه القضية من مؤامرات عربية وأجنبية تصفوية وجاءت الأحداث السياسية التى عرفتها الساحة العربية لتؤكد صدق ما ذهب إليه السيد حافظ من خيانة الأنظمة العربية للفلسطينيين، تمثلت أولى خطواتها مع نهاية حرب أكتوبر فى مفاوضات الخيمة بالكيلومتر ١٠١ لتكتمل مع معاهدة اسطبل داود (كامب ديفيد) ومشروع ريغان.. وغلق الحكومات العربية حدودها فى وجه المقاومة الفلسطينية، بل وضرب الفلسطينيين أنفسهم كما حدث فى سبتمبر الأسود ١٩٧٠ فى الأردن.

وهناك من اعتبر العمليات الفدائية للمقاومة الفلسطينية عمليات إرهابية خاصة تلك التى تستهدف أهدافاً إسرائيلية خارج الأرض المحتلة، بل إن بعض القيادات الفلسطينية نفسها اعتبرت تلك العمليات ا لتى تجرى خارج الأراضى المحتلة سنة ١٩٦٧ بأنها عمليات إرهابية وأعنى بذلك أراضى ١٩٤٨ وهذا ما ذهب إليه سعد أردش فى مقدمته التى ضمنها كتاب السيد حافظ "حبيبتى أميرة السينما" (..وهو

---

(١) المسرحية ص ١٨٦.
(٢) المسرحية ص ١٨٨.
(٣) المسرحية ص ١٨٨.
(٤) المسرحية ص ١٨٩.
(٥) المسرحية ص ١٩٠.

أول من يعلم أن هذا الحلم يشكل معجزة غير قابلة للتحقيق، لأن المعركة العسكرية ليست حلماً من الأحلام، خاصة والأرض العربية تغلق فى وجوه هؤلاء الفدائيين شبراً شبراً، ابتداء من سبتمبر الحزين فى الأردن ١٩٧٠، وصعوداً إلى سيناء بعد ذلك، ثم إلى جنوب لبنان وسعد حداد، وأخيراً بمعاهدات كامب ديفيد ومفاوضات الحكم الذاتى التى يترقب أخبارها العرب.. كل العرب. ويعلم أيضاً أن القيادة الفلسطينية قد انتهجت مؤخراً منهج الصراع الدبلوماسى، محل الصراع العسكرى)(١).

إن المسرحية تناولت بالنقد فترة حاسمة فى تاريخ مصر والأمة العربية ككل، كثر النقاش والجدل حولها، وهى مرحلة تمثل عز المواجهة والمجابهة مع الكيان الصهيونى وحلفائه تحت القيادة الوطنية لحركة الضباط الأحرار التى فجرت ثورة ١٩٥٢ والتى حملت على عاتقها مسئوليات جسام تتجاوز الإطار الإقليمى لمصر ليشمل محيطها العربى والإسلامى والأفريقى وبالتالى العالم ككل، فأضحت مصر بذلك قبلة للمكافحين والأحرار فى العالم الثالث، ولعل أهم مسئولية تحملتها مصر هى تحرير الأرض العربية ولهذه الغاية بالذات قامت الثورة – التحرير من الداخل والخارج – باعتبار أن الأمن العربى كل لا يتجزأ، وبغية تحقيق هذا الهدف عملت الثورة على تبنى مجموعة من القرارات السياسية والاجتماعية والعسكرية والاقتصادية.. الخطيرة والتى كانت كافية لتحقيق المستحيل، فما الذى حدث؟

إن الذى حدث هو ما حدثتنا عنه المسرحية من هزيمة ماحقة وفشل ذريع أصاب ثورة ١٩٥٢ لأنها لم تجد السواعد الوفية المخلصة لمبادئ الثورة وأهدافها وأحلامها وتطلعاتها، والمسئولية حسب رؤية السيد حافظ يتحملها كل أبناء مصر حاكمين ومحكومين.

والحقيقة أن أسباب الهزيمة كثيرة متنوعة والكاتب اقتصر على بعضها وأغفل الأخرى، وهو لا يعاتب على ذلك لأنه ليس بخبير عسكرى أو محلل سياسى، ولكنه كاتب يولد الأحلام ويفجر الآمال ويحارب اليأس حتى لا يسكن فى النفوس ويعظم الخطر.

---

(١) سعد أردش – كتاب حبيبتى أميرة السينما المقدمة.

الفصل الثانى

جماليات المسرحية

يقول محمد مسكين : إن الكتابة المسرحية كصياغة فنية للواقع هى إدارة معرفية تعيد إنتاج الواقع بصيغة جمالية من خلال أدواتها الخاصة، وتكتسب مشروعيتها من خلال فهمها الجمالى الخاص للواقع، هذه الخصوصية التى تتأثر ملامحها من كنه العملية المسرحية ذاتها، ممارسة لنوعين من الإدراك :

١- إدراك واع للواقع.

٢- إدراك جمالى لهذا الإدراك الواعى أو إدراك الإدراك.

إن المستوى الثانى هو الذى يمد كاتب المسرحية بالمضمون الجمالى كما يمدها بدلالة الإضافة والإبداع..[١]

ولأهمية هذا الجانب الذى تحدث عنه محمد مسكين فى الدراسات المسرحية فإنه يتوجب على أن أقف عنده، ولكن قبل ذلك أود الإشارة إلى فكرة مهمة وحساسة فى دراسة هذه المسرحية وقد سبق أن أشرت إليها، وهى أن السيد حافظ يعد رائداً للمسرح التجريبى، وقولنا هذا لا ينطلق من فراغ وإنما فى الحقيقة يقف عندها كل متأمل أو دارس لمسرح السيد حافظ، وهذه المسرحية التى بين أيدينا لا تشكل استثناء فى ذلك، لذا فإنى أجد نفسى مضطراً إلى أن أقف عند مظاهر التجريب فى هذه المسرحية.

حول المصطلح الفنى :

إن أول شىء يثير انتباهنا ونحن نقلب صفحات المسرحية كلمات "الجسر الأول، الجسر الثانى، والجسر الثالث"، وقد أتسائل لماذا عمد الكاتب إلى تقسيم المسرحية إلى جسور وليس إلى فصول؟ إن هذا التقسيم ليس بجديد خاصة ونحن نتعامل مع فنان حدد منذ البداية موقفه من الأشكال التقليدية البالية واعتبرها غير صالحة لمسايرة الفترة الراهنة.

وقد يرتبط هذا الهجر للأشكال القديمة بالثورة التى أطلقها بعض الكتاب النقاد المسرحيين العرب على المصطلحات العربية أمثال المرحوم محمد مسكين :

---

(١) محمد مسكين "حول الكتاب المسرحية" مجلة آفاق المغربية العدد الخامس السنة ١٩٨٦ تصدر عن اتحاد كتاب المعغرب ص ٨.

(إن مسألة المصطلح المسرحى تأخذ أبعاداً خاصة، إذا قورنت مع المصطلح النقدى سواء فى المجال الشعرى أو المجال الروائى.. الخ. نظراً لمجموعة من الاعتبارات التى يمكن تحديدها كالتالى:

١- إن تأجيل الإهمال بمسألة المصطلح المسرحى تعمق حالة الإحباط التى طبعت تقبل المثقف العربى فى العصر الحديث، لهذا الفن الوافد الذى هو المسرح والذى كان يمثل بالنسبة إلينا إلى ما يشير إلى العجز الذاتى..

إن ضبط وتحديد المصطلح المسرحى نقداً وإبداعاً سيساعدنا على تمثل وفهم مكونات العملية المسرحية وأبعادها، إن فهم الذات لموضوع ما وتمثله جيداً يساهم فى تكسير حالة الغربة التى يمكن أن تعيشها الذات والموضوع معاً..

٢- إن الجيل الأول نتيجة استصغاره لذاته سقط فى موقف انبهارى بهذا المسرح الذى هو ذهب أفرنجى : كما قال النقاش، لهذا تم التهافت على القاموس المسرحى الغربى وتبنى مصطلحاته حتى بدون فهمها أحياناً وإدراك دلالاتها، لقد أدت هذه الوضعية إلى خلط واضح عند الممارسين المسرحيين العرب لحد الآن، فحين – مثلاً – يتحدثون عن تأصيل المسرح العربى، فإن هذا الحديث يعتمد على المصطلحات التى تمت فى إطار الثقافة الغربية، هذه المصطلحات التى تمتلك تارخيتها ومضامينها المفاهيمية، إن البحث عن الأصيل يتم عندنا بأدوات غير أصيلة.."[١]

والسيد حافظ الكاتب المتمرد اختار هذا الاتجاه منذ انطلاقته المسرحية بتبنيه للنموذج التجريبى، وهذا سيكون له كبير الأثر على البناء الفنى ككل وهذا ما نلاحظه بشكل كبير فى هذه المسرحية.

إن أحداث المسرحية كما رأينا تعرض علينا تفاصيل العلاقة بين مجموعة من الأسرى المصريين داخل إحدى الزنازن الصهيونية وبين مجموعة من الضباط الإسرائيليين وما يلاقونه من إهانة وتعذيب.. لتطرح من خلال ذلك من المواقف الاجتماعية والعسكرية والسياسية، إلا أن البنية الدرامية التى طرح من خلالها الكاتب هذه الأحداث هى ما اصطلح على تسميته بمثلاثية الخط المسرحى (مقدمة عقدة وحل) فلم تسر وفق هذا النطق إيماناً من الكاتب فى كثير من أعماله بأن الحياة اليومية لا تسير وفق هذا السبيل وإن أى عمل لا يساير الحياة اليومية يعد نفاقاً وتدجيلاً على الجماهير، هذا ما جعل المسرحية من جانب آخر تتجاوز القصة كإطار للعمل المسرحى، أى إن الكاتب لم يحترم القضية كأساس للبناء المسرحى،

---

(١) محمد مسكين "المسرح الغربى بين حضور المصطلح وغياب المفهوم" أنوال الثقافى المغربية العدد ٣٤ السنة ١٩٨٧ ص ١٦.

وإذا حاولنا أن نجد سبباً لذلك فلا يسعنا إلا أن نقول بأن الكاتب لا يريد تقييد نفسه بأشكال قديمه مترهلة لا يرى أنها ضرورية، ولا يرى فيها السبيل الوحيد للعمل المسرحى فالكاتب ينشد الحرية فى كل شىء فكما ينشد الحرية للجماهير ويناضل من أجلها ينشدها لنفسه فى الكتابة، ولهذا اختار التجريب كأساس للعمل الدرامى، ومن جانب آخر فإن الكاتب يهتم بالكلمة أكثر ما يهتم بالشكل.

الصراع الدرامى :

إن الأساس الذى يقوم عليه التصاعد الدرامى (النمو الدرامى) هو التناقض الذى يساعد بشكل كبير على التصعيد من حدة الصراع بين الشخصيات والصراع فى هذه المسرحية ثنائى الاتجاه.

١- صراع داخلى :

طبقى (محمد – رأفت)

إيديولوجى : بين مرتبط بتراب الوطن وبالجماهير وبين عميل وخائن متحالف مع الاستعمار (ضياء – محمد عبدالقوى – رأفت – حسين)

٢- صراع خارجى :

صراع بين إرادتين : عربية وإسرائيلية (صراع حضارى) بين الجنود المصريين وبين الجنود الإسرائيليين.

هذا الصراع يشتد حدة وتأزماً كلما انتقلت المسرحية من موقف لآخر تماشياً مع نمو الأحداث وتصاعدها، إلا أن الكاتب يضع لهذا الصراع حداً أو مساراً آخر.

فبالنسبة إلى الأول (ما سميناه بالصراع الداخلى) ينهيه الكاتب بتطهير المجتمع من قوى الرجعية والعمالة (قتل رأفت) وكأن الكاتب يدعو إلى التعايش السلمى أو إلى السلم الاجتماعى أما الثانى – الصراع الخارجى، فإن الكاتب لا يعمد إلى إنهائه، وإنما تأجيجه وتصعيده من طرحه للعمل الفدائى المسلح من خلال إنهاء المسرحية بالكلاشنكوف، من – هذا – الصراع إلى جانب الحوار والشخصيات يوصلنا الكاتب إلى تقبل مجموعة من المواقف النقدية الهادفة التى تنبهنا إلى الأخطاء والسلبيات الاجتماعية المتمثلة فى الانحلال الخلقى والاجتماعى والاستلاب الحضارى، وموت الذات العربية من خلال استيراد البدع الغربية، وكذلك إلى انحلال القوات المسلحة وتفككها، فالتناقض من هذا المنطلق يساعد عليه التصاعد العمودى من أسفل إلى

أعلى دون الانحدار أو التوقف عند نقطة الوسط (عقدة) أو نقطة النهاية (حل)، بل إن نهاية المسرحية تكاد تكون لا نهاية وإنما دفعة جديدة لها فى اتجاه أعلى وبعبارة أخرى بداية جديدة للمسرحية، ولكن ليس فوق خشبة المسرح وإنما فوق خشبة الفعل النضالى أى على خشبة الواقع العربى.

الشخصيات :

إن الشخصيات التى بنى عليها السيد حافظ مسرحيته تبدو شخصيات واضحة وعادية أى أنها ليست شخصيات فنية، فالسيد حافظ أخذها من الواقع المصرى، من الشارع والحقل ومن كل مكان داخل مصر.. وإذا قلنا إن شخصياته ليست فنية فذلك لأنها جاهزة ومقولبة بشكل هندسى، فهى عبارة عن مجموعة من الأفكار والسلوكيات والمواقف السياسية والأخلاقية وغيرها، لذا هذه الشخصيات تكمل بعضها البعض، وهذا مائلاً بشكل واضح عندما يتعلق الآمر (بمحمد وعبد القوى وضياء)، والحقيقة أن هذه الشخصيات لا تكمل بعضها البعض بقدر ما تلتقى عندها أفكار الكاتب ومواقفه التى يقدمها للجمهور، وهى أفكار تقف من الواقع موقف الرافض الغاضب بكل المواصفات الخبيثة، وتدعو إلى تجاوز الهزيمة والإخلاص لمصر وثورتها، وعلى هذا الأساس فإن شخصيات السيد حافظ تبحث عن الأمل والمستقبل والخير، أى أنها تبحث عن الممكن عن المستحيل.

فهل يعنى هذا أن السيد حافظ يتدخل فى حركة شخصياته ويوجهها الوجهة التى يريدها، أى أنه يدع لها حرية الحركة، الحقيقة أن شخصيات السيد حافظ محكومة ومقولبة، كل واحدة منها تعبر عن فكرة يؤمن بها الكاتب، ولهذا نجد أن هذه الشخصيات تكمل بعضها البعض، لأن الكاتب لا يهتم بالشخصية بقدر ما يهتم بالفكرة الكلمة، وبعبارة أخرى فإن أقل ما يقال عن شخصيات السيد حافظ بأنها عبارة عن أرقام تؤدى عملية جمعها بطريقة رياضية إلى مجموعة من الأفكار تنصب كلها فى الوقوف مع الإنسان المقهور المحروم وتعرية الواقع المصرى ككل أى تداركه أسباب الهزيمة، وإذا حاولنا أن نقف عند شخصيات السيد حافظ كل على حدة، فإننا يمكن أن نميز بين نوعين فيها النوع الأول يعبر عن أفكار الكاتب ومواقفه، ويمكن أن تدخل فى هذا النوع شخصية ضياء (وعبد القوى ومحمد) والنوع الثانى يمثل أعداء الكاتب (رأفت وحسين) (قوى الرجعية والشخصيات الإسرائيلية العدو الخارجى).

إلا أن أهم شخصية ركز عليها الكاتب هى شخصية ضياء بطله الثورى،

ويلاحظ هذا من جانبين، من حيث كم ما تكلم به، ومن حيث قيمته كذلك، فيظهر هذا البطل رمزاً للتمرد الاجتماعى والسياسى، ملتحماً بالوطن وبقضايا الناس، يعيش حالة من الحلم والهذيان الصوفى لدرجة أنه لا ينطق إلا بما يشبه الحكمة أو الأحلام.. وإذا تأملنا هذه الشخصية جيداً فإننا سنجدها تجمع الكثير من صفات الكاتب نفسه : الثورة، التمرد، التحرر، الثقافة، الوعى.. وغير ذلك من الصفات الإيجابية، فعلى لسانه يوجه الكاتب نقده للمجتمع وللمؤسسة العسكرية المصرية وللعالم الغربى والكيان الصهيونى.

إلا أننا نجد شخصيات أخرى تشارك البطل فى هذه الصفات مثل (محمد وعبد القوى) ومن هنا يفسر قولنا السابق بأن شخصيات السيد حافظ تكمل بعضها البعض. يقول محمود قاسم ولعل أوضح مثال للبطل الفنتازى عند المؤلف يتجسد فى شخصية ضياء "٦ رجال فى معتقل ٥٠٠ شمال حيفا" فقد نتصوره لأول مرة مجنوناً ولكنه إنسان يعيش داخل أحلامه الوردية المشربة بالكثير من معالم الفقر.. والطريف أن هذه المسرحية بها أقل قدر ممكن من العالم الفنتازى بين أعمال المؤلف، فهى يمكن أن تحدث فى أى معتقل ولكن "ضياء" يحل بحبيبته ويحدثها عن السيارة الرولزريس الحمراء التى تدوى وقد غطاها الضباب الأبيض.. وقد وصفه زملاؤه بالجنون لكننا لا نستطيع أن نحددها. هو صورة من البطل العالم الذى يبحث عن الأمل وسط آخرين يعيشون فى أرض المعتقل إنه يحاول أن يغير برأسه وروحه خارج هذا المكان المحدود بعيداً عن الجدران الهشة التى سارت على الطريق متلفعة بشال من الحرير.. هذه الجدران الهشة مصنوعة من ثوب حريرى ينفذ منها شعاع الشمس.. يتحدث عن أمواج البحر أو العواطف وهو ينطق من وقت لآخر بعبارات أشبه بالأمثال المعروفة شعبياً "الأفعى تتلون.. حوالين العود الأخضر لجل ما تطويه.. " فهذا الكلام لا يمكن أن يصدر عن رجل مجنون.. وها نحن الآن فى مجتمع تنبئى.. السيد حافظ تحدث عن زوال الطغيان وعن اقتراب وزوال الغمام، ويبدو أن بطلاً ثورياً قد تكلم وتعلم من شخصيات السيد حافظ أن التمرد ليس هو الكلمة ولكنه رصاصة قوية يمكنها أن توجه إلى أسباب الظلم.. وبذلك سوف يتحول عالمنا إلى عمل إيجابى بدلاً من أحلام عن العمل.. أم رؤيا فنتازية عن عوالم وردية.[1]

هذا الكلام يجرنا إلى الحدي عن البطولة فى مسرحية السيد حافظ هذه

---

(١) محمود قاسم "ملامح البطل فى مسرح السيد حافظ" الجزء الأول مكتبة مدبولى ص ١٢٢.

فالبطولة بمفهومها التقليدى لا وجود لها لأنها تقدم لى مبدأ القوة: أى أن البطل قادر عن صنع أحداث المسرحية وإنهائها لصالحه، فهو بهذا المفهوم قادر على التغير أما فى هذه المسرحية، فإن أبطال السيد حافظ تنتفى عنهم صفة البطولة، نعم إنهم أقوياء فى إرادتهم ومعنوياتهم إلا أنهم عاجزون عن الغير والثورة، وبطل السيد حافظ – ضياء – بطل ضعيف يحلم بالكلمة قبل الفعل : "احضنى أولادك الصغيرين.. علميهم فى الصحارى الخير والحقيقة.. "[(١)]

ويتحدث عن المثالية، والسيد حافظ يهتم ببطله هذا ويحمله كل الصفات الإيجابية بثورة على الظلم والطغيان وهو لا يهتم بالمال أو الجاه والسلطان، وإنما يعيش للآخرين للفقراء والمحرومين والحزانى.. وهذا التمرد السلبى عند البطل يتحقق فى آخر المسرحية أو يتحول إلى فعل على يد الثوار الفدائيين الملثمين الذين جعلوا من أجسادهم جسراً لعربة الحرية والكرامة، يقول محمود قاسم الكلمة "..إن التمرد ليس هو الكلمة ولكنه رصاصة قوية يمكنها أن توجه إلى أسباب الظلم وبذلك سوف يتحول عالمنا إلى عمل إيجابى بدلاً من أحلام عن العمل أو رؤيا فنتازية عن عوالم وردية.[(٢)]

فإذا كان السيد حافظ يطلق تلك الصفات على بطله وهى صفات تتراوح بين الإيجابية والسلبية، فإنه من جهة أخرى يصف عدوه – الذى يتمثل فى عنصرين: الأول يمثل الكيان الصهيونى. والثانى يمثل الرجعية داخل المجتمع، بصفات القمع والإرهاب والمكر والخديعة والاحتلال وسفك الدماء..

إن شخصيات السيد حافظ لا تقدم إلينا عارية من المواقف أو الأحداث، فهذه الأحداث والمواقف تنظم الشخصية فى داخلها منذ اللحظة الأولى فى المسرحية، لأن الشخصية هى التى تضع الموقف أو الحدث أو الموقف والحدث هو الذى يكشف لنا عن الشخصية.

اللغة المسرحية :

أما لغة السيد حافظ فى هذه المسرحية فتشكل امتداداً لمسرحيته التجريبية وحلقة من حلقات النمو والتطور تجاه الكمال، وقد سبق أن قلنا بأن كل مسرحية من مسرحيات السيد حافظ لها بناؤها الخاص، لأنه لا يكاد يستقر على حال حتى يخطر بباله حال آخر أكثر نضجاً وأكبر استجابة للحظة التى يكتب من

---

(١) المسرحية ص ١٨٧.
(٢) محمود قاسم "ملامح البطل فى مسرح السيد حافظ" الجزء الأول مكتبة مدبولى ص ١٢٣.

خلالها، والفترة التى يكتب من خلالها السيد حافظ مسرحيته هاته فترة ذات نكهة خاصة، خلفت آثاراً سلبية فى نفسية الإنسان العربى، وطبعت حياته بالقلق والغضب والهزيمة.. فأضحت الحياة سئيمة وغير ذات معنى، وبذلك أصبح الإنسان العربى يعيش حالة من العبث والضياع والسيد حافظ جزء من هذا الإنسان المقهور، فكان حتماً أن تتأثر لغته بهذا المناخ المضطرب المشحون بالتناقض إلا أنه تناقض يحمل بين طياته بشائر الأمل تحدى الهزيمة ـ فجاءت هذه اللغة متمردة وغاضبة على الواقع وعلى السائد والقديم.

ولهذا نجد الحوار فى مسرحيته هاته يأخذ اتجاهين متوازيين : الاتجاه الأول بمثابة مونولوج : وهو وسيلة للتعبير الفردى خاصة عندما يتعلق الأمر بشخصية ضياء للتعبير عن نفسية الإنسان العربى المهزوم المتطلع إلى الغد المرتقب لعله يأتى بالنصر والأمل، لهذا نجد ضياء يكاد يفقد توازنه ويعيش حالة من الصراع الداخلى ولا ينطق إلا بالحكمة وما يشبه الأحلام جعلت رفاقه ينعتونه بالجنون، ولكنها على ما يبدو، ليست إلا حكمة الحالم العاشق الذى سحقته سهام الهزيمة "قلت لك يا أمه البيت مليان فيران كتيرة.. جديدة بتاكل عيش بتاع العيال.. (لنفسه) العيال الصغيرين.. قلت لى : لأ.. العيش كتير.. العيش مالى الخزين.. ما فيش فيران.. دى أوهام.. قلت لك: والفيران أكلت أكل العيال.. حتى الهدوم بقيت كلها مقطعة.."[(١)]

أو كقوله: "الحمام يا امه دمه سايل على الدروب.. دمه أبيض دم ريحته حلوة.. لا الدم ابتدى يتلون أصفر.. أزرق.. لا لون تانى.. اللون قريب منى.. لون أحمر أحمر.."[(٢)]

والثانى عبارة عن وسيلة للحوار بين شخصيات المسرحية، إذ تكشف عن موقف هذه الشخصيات من كل القضايا التى تناولتها المسرحية.

ضياء : لا.. الأول هما إيه؟ عاوزين إيه؟ قدامهم إيه؟ وراهم إيه.. عندهم إيه والدبيحة مش الدبيحة بندقية مش زى خشبة والقضية لسه قدام المحاكم.. [(٣)]

عبد القوى : (لحسين) مش مهم رتبتك إيه.. مش مهم يا حسنين المهم أنت إيه؟

---

(١) المسرحية ص ١١٠.
(٢) المسرحية ص ١٢١.
(٣) المسرحية ص ١٢٤.

أصلك إيه جاى ليه.. عايز إيه؟[١]

قول لازم نعمل أى وسيلة نرجع تانى لبيتنا..[٢] (موقف مناقض للمواقف السابقة)

وإذا نظرنا للغة المسرحية من جهة أخرى، فإننا سنقف عند مجموعة من الحقائق الأخرى التى تبدو للقارئ غريبة فى أول وهلة، لكن سرعان ما يغير موقفه لها عندما يضعها فى موقعها المناسب داخل أعمال السيد حافظ، ومن أهم هذه السمات التى تعطى لغة السيد حافظ فى هذه المسرحية طابعها الخاص، عنصر التمرد فلسفته لغة متمردة شأنها شأن صاحبها الغاضب.

وهذا يستجمع كذلك مع الواقع العربى المضطرب والمهزوم، ويظهر هذا التمرد فى المزاوجة بين العامية والفصحى والشاعرية واللاشاعرية، وعندما أقول الشاعرية فلا أعنى بذلك أنها تخضع للأوزان الشعرية والقوافى أو ما يشبه من القواعد العروضية، وإنما أقصد بذلك شاعرية الفكر وليس شاعرية اللفظ بمعنى آخر، إن هذه اللغة ذات جرس موسيقى داخلى، إلا أنه يحدث إنفجار خارجى يحسه كل قارئ : الحية جاية لابسة ثوبها المسموم صبغاه بلون الطين.. الدخان الأزرق السم طلع.. الدخان الأزرق بلون العيون..

أما فيما يتعلق بالمزاوجة بين العامية والفصحى فإن ذلك يتجلى واضحاً لكل قارئ للمسرحية.

ومع ذلك فلغة المسرحية تهتم كثيراً بالكلمة التى تعتمد على الحوار، وقد اعتمد الكاتب ذلك من أجل تحقيق حلمه وتبليغ رسالة الثورة التى يبشر بها فى كل الأصعدة الفنية والفكرية وكذلك الاجتماعية والسياسية والاقتصادية.

الزمــان :

إن السيد حافظ منذ البداية يضعنا أمام زمن واحد للمسرحية، لكن هذا الزمن على ما يبدو غير محدد، فهو زمن مطلق، أى هو الزمن العربى بعد الهزيمة. فهو اليوم والغد وكذلك الأمس بما يحمله كل من اليوم والأمس والغد من تراكمات وترسبات..بعد أحداث ٥ يونيو ١٩٦٧[٣] وهذا التاريخ فى الحقيقة له بعدان : البعد الأول يعبر عن مرحلة هامة وخطيرة من مراحل الأمة العربية ومصر بخاصة،

---

(١) المسرحية ص ١٢٣ – ١٢٤.
(٢) المسرحية ص ١١١.
(٣) المسرحية ص ١٠٩.

والبعد الثانى يعبر عن جيل من الناس عاشوا مرارة الهزيمة وأكثروا بما تلا ذلك من انبطاح أمام الأعداء وانهزام حضارى.. والبعد الثانى هو ما ذهب إليه محمد مسكين بقوله لأن الزمان هو الإنسان وليس الأشياء لأنه المعقل لهذا الزمان وحينما كان الإنسان يمتلك فى ذاته الثابت والمتغير، يمتلك الخاص والعام فإنه أكثر من ذاته ومن هذا يكتسب دلالة الرمز. إن الإنسان هو ذات بالنسبة ورمز بالنسبة لغيره وللتاريخ..[١]

وبهذا فإن الزمن عند السيد حافظ يحمل أكثر من دلالته، ولتحقيق هذه الغاية أى للقفز بين اليوم والأمس والغد، فإن زمن المسرحية يعرض مجموعة من التكسيرات (فلاش باك) سواء فى شكل ذاكرة استرجاعية أو رؤية متقدمة إلى المستقبل.

قلنا إن زمن المسرحية يعبر عن مرحلة تاريخية مهمة فى حياة مصر والعرب لأنها مرحلة الهزيمة والإنسان العربى فتغيب الهزيمة وتختفى وحضر الإنسان العربى المتحرر، والإنسان فى الحقيقة يساوى عند السيد حافظ مجموعة من الحقائق (يساوى حقبة تاريخية) هزيمة – قلق – خيانة – استسلام، غياب الديمقراطية، قمع، قوانين جائزة.. فزمن المسرحية إذن أكبر من اللحظة التاريخية يتناولها الكاتب وفى هذا يقول محمد مسكين دائماً فى التاريخ يذهب الإنسان ويبقى الحدث، فى المسرح يتبخر ويبقى الإنسان (..) إن الكتابة المسرحية تفكك العلاقة الرابطة بين اللحظة التاريخية والإنسان أكثر من لحظته[٢].

وكما قلنا سابقاً فإن المسرحية لم تسر وفق خط مستقيم وإنما تعرضت لمجموعة من التسكيرات سواء فى شكل ذاكرة استرجاعية :

"وبعدين يا ماما.. المجموع ده ح أعمل بيه إيه.. والمصيبة ساقط انجليزى.. (يصعد خطوة) مرسى يا أونكل.. لأ مش معقول، البدلة جنان علىّ (يصعد خطوة أخرى) هالو فيفى.. هالو سوسو شفتى اللاعب بتاع النادى بتاعنا مرمط الأرض باللاعب بتاعكم (يصعد خطوة أخرى) إيه رأيك فى العربية المرسيدس جميلة مش كدة؟؟.. [٣]" أو فى شكل رؤية متقدمة للمستقبل هذا ما يطرحه من خلال النهاية للمسرحية.

---

(١) محمد مسكين "حول الكتابة المسرحية" مجلة آفاق المغربية العدد الخامس السنة ١٩٨٥ تصدر عن اتحاد كتاب المغرب ص ١١.

(٢) نفس المصدر نفس الصفحة.

(٣) المسرحية ص ١٢٧.

المكـان :

ما قلته عن الزمان يكاد ينطبق عن المكان إذ يبدو الكاتب محافظاً على وحدة المكان، وذلك أن أحداث المسرحية تدور فى أحد المعتقلات بالأرض المحتلة، لكن الكاتب يحتفظ على ما يبدو بوحدة المكان ليتمرد عليها، لأن المسرحية وإن كانت تبدو أنها تعالج موقفاً واحداً، فإنها فى الحقيقة تعالج مواقف متشعبة تمتد من الفرد إلى المجتمع إلى العالم ككل، ومن هنا فإن المكان يبدو واحداً فى البداية (المعتقل) إلا أنه سرعان ما يتفجر ليصبح أمكنة متعددة ومتنوعة، تمتد على امتداد ساحة الفصل النضالى فى كل الوطن العربى فى فلسطين ومصر والعالم، فالمسرحية وإن كانت تدور أحداثها فى أحد المعتقلات بين مجموعة من الضباط العرب والضباط الإسرائيليين فإنها تجاوزت ذلك المكان (المعتقل) إلى مكان أكثر سعة ورحابة إنه مكان العمل النضالى والفدائى ولهذا السبب عمد المؤلف إلى اشتراك الجمهور عندما أنهى المسرحية بالسلاح، وكأنى به ينقل أحداث المسرحية من مكانها الضيق (المعتقل) إلى مكان آخر هو مكان الجمهور وليس الجمهور الذى يوجد فى القاعدة فحسب وإنما فى كل الوطن العربى، اختلط فيه (المكان) الضابط (الممثلون) بالجمهور (المواطنون).

الموقف الايديولوجى للكاتب :

يقول محمد مسكين : (إن الكتابة تكتسب مشروعيتها من حولتها التاريخية أى من تموقعها داخل اللحظة، إذا كانت الكتابة المسرحية هى قراءة للحظة والناس فإن هذه القراءة هى قراءة تاريخية، أى أنها عملية استيعاب عميقة لخصائص لحظتها على كل المستويات السياسية والاجتماعية.[1] انطلاقاً من هذه المقولة تكتسب مشروعية البحث فى البنية الفكرية للكاتب من خلال هذه المسرحية.

لقد سبق أن قلنا إن الانتماءات الاجتماعية للجنود المصريين المأسورين لدى العدو الصهيونى جد متفاوتة، فهى تمتد من أدنى نقطة فى هرم المجتمع المصرى إلى أقصى نقطة فيه : أى من الطبقات الكادحة إلى الطبقات الأرستقراطية والبرجوازية، وما يهمنا من هذا كله محاولة الكاتب فى عمله هذا التقريب بين هذه الانتماءات المختلفة، فهل يعنى هذا أن الكاتب يكرس ما نادت به الثورة الناصرية

---

(١) محمد مسكين "حول الكتابة المسرحية" مجلة آفاق المغربية العدد الخامس السنة ١٩٨٥ تصدر عن اتحاد كتاب المغرب ص ٧.

فى محاولتها فرض منطق المصالحة والتعايش بين فئات المجتمع استجابة لخطورة المرحلة؛ لأنها مرحلة الصراع مع العدو الصهيونى ومن الواجب أن يكون هناك تماسكاً اجتماعياً يساند الجبهة العسكرية ويسد الأبواب فى وجه كافة أشكال الحرب النفسية والإعلامية التى تستهدف الإنسان المصرى من الداخل.

أم أن الكاتب يستجيب لنداء الشريعة الإسلامية؟ بدوره ناشد المسلمين بالدخول فى السلم كافة، واعتصموا بحبل الله جميعاً ولا تفرقوا..! وغيرها من الآيات التى تنص على التماسك والتآخى.

نعم الكاتب ينادى بخلق نوع من التعايش السلمى بين فئات المجتمع مستجيباً لما نادت به الثورة الناصرية ومستجيباً كذلك لنداء الإسلام. إلا أن ذلك استحال وانتهى إلى الفشل، ويتمثل هذا الفشل فى الصراع المحتد بين رأفت وضياء وبين رأفت ومحمد وإن كان الصراع الأول إيديولوجى بالدرجة الأولى، معنى هذا أن الكاتب يعارض تطبيق هذا المبدأ فى التناقض الصارخ فى مستوى المعيشة بين فئات الشعب وهذا ما لا يريده الإسلام، كذلك لأن الإسلام ينادى بالتكافل والتوازن الاجتماعيين.

فالكاتب من هذا المنطلق يرى أن الصراع سيستمر بين فئات المجتمع فى ظل هذه التناقضات، ولا يعنى هذا أن السيد حافظ يؤمن أو يدعو إلى تأجيج الصراع بين فئات المجتمع بالشكل الذى تنادى به الماركسية والمتمثل فى الصراع بين طبقات المجتمع وحسمه فى الأخير لصالح البروليتاريا، وإنما يريده بالشكل الذى يحقق التماسك والتكافل والتوازن الاجتماعى، إى أنه يرى أن تطبيق هذا المبدأ رهين بإصلاح الوضع الاجتماعى والاقتصادى للفرد المصرى، والثورة الناصرية بدورها كانت تريد خلق ذلك إلا أنها فشلت فى تحقيقه، وهذا يؤكده الكاتب من خلال الصراع المحتد بين رأفت وضياء ومحمد وعبد القوى من جهة ثانية، لأنها أى الثورة لم تطهر المجتمع من قوى الخيانة المتحالفة مع الاستعمار والامبريالية.

هذا فيما يتعلق بالداخل، أما إذا انتقلنا إلى الخارج، أى علاقتنا مع العالم الخارجى ــ أقول علاقتنا بأسلوب الجماعة لأن الكاتب وإن كان يكتب لمصر، فإنه فى الحقيقة يكتب لأمته العربية، لأن مصر بمثابة القلب فى جسد الأمة العربية ــ فإنه يناشد المواطن العربى وكذا الحكومات العربية، إلى التموقف من العالم الغربى لأنه عالم منحاز للكيان الإسرائيلى علاوة على ماضية الأسود فى التعامل مع آبائنا

وأجدادنا. فهو الذى نهب خيراتنا ودمر اقتصادنا وقتل شعوبنا العربية، ولا يزال يفعل ذلك مع الشعوب الصغيرة والضعيفة، من هذا المنطلق فإن السيد حافظ يدعو أبناء أمته العربية إلى الكفاح المسلح فى صراعنا مع العدو الصهيونى، لأن النضال الدبلوماسى ليس فى صالحنا ضد عدو تتحالف معه أكبر الدول وأقواها اقتصادياً وعسكرياً وليس لنا أمام هذا الوضع إلا الموت ونحن واقفون، وإلا فالفناء والموت بالذل والعار.. وهذا المنطق أثبتت صحته الأيام، فبعد توقيع اتفاقية اصطبل داود (كامب ديفيد) ماذا جنى العرب؟ سوى الخيبة والمهانة، ففى ظل هذه الاتفاقية اجتاحت القوة الصهيونية لبنان وارتكبت مذبحة صبرا وشتيلا، وقصفت تونس (حمام الشط حيث مقر المركزية الفلسطينية) وكذلك فى ظل هذه الاتفاقية تم تدمير المفاعل النووى بالعراق (تموز) وقصف القوة الأمريكية للجماهيرية العربية الليبية..

بعد هذا أنتساءل فى أى مكان يتموقع السيد حافظ؟ هل هو فى اليمين أو اليسار أو هو فى الوسط؟

إن السيد حافظ من خلال ما طرحه من أفكار ومواقف يكاد يرسم لنا الاتجاه الفكرى أو الأيديولوجى الذى يؤمن به ويكفى أن نستشهد بأحد المقاطع من المسرحية والتى لا تدع مجالاً للشك فى اختيار الكاتب فى اختيار الكاتب للوسط ورفضه الاتجاه يميناً أو يساراً.. إوعى حسك تروحى لانتصار لا تمشى فى الشمال ولا اليمين إمشى فى النصف علشان توصلى صح أصل فى اليمين عربيات كبيرة تقتل الخلق..[1]

حسنين : (لعبد القوى) اليمين إيد تعبانة.. أصل أنا شطلاوى[2].

ضياء : يا حبيبى اليمين عربية روزرايس حمراء جاية بسرعة جاية تدوى من الخلف النور الأبيض كشفاته مولعة..[3]

إن هذا الموقف الأيديولوجى الذى يعتقد الكاتب على ما يبدو يستمد جذوره من الشريعة الإسلامية.. يا حبيبتى والقرآن والإنجيل ريح ممكن تزيل الزوبعة[4] ومن الإرث الحضارى للأمة العربية والإسلامية.

---

(١) المسرحية ص ١٦٢.
(٢) ص ١١٩.
(٣) ص ١١٩
(٤) ص ١٤٨.

الخـاتـمـة

إن مسرحية ستة رجال فى معتقل بـ/ ٥٠٠ شمال حيفا تمثل خطوة أخرى أكثر تقدماً فى مسيرة السيد حافظ المسرحية، فهى من جهة دفعة جديدة فى طريق تأكيد الرؤية السياسية المميزة للسيد حافظ التى اتسمت بالوضوح والشفافية فى وقوفها من الواقع المصرى والعربى، ومن جهة أخرى تأتى خطوة أخرى فى اتجاه الكمال داخل الخانة التجريبية التى امتطاها السيد حافظ منذ انطلاقته المسرحية.

قد تداولت هذه المسرحية فترة حساسة وخطيرة من تاريخ الأمة العربية ومصر بصفة خاصة، ذلك أن المسرحية وإن كانت ركزت على فضح وكشف الثغرات التى كانت تنخر جسد المؤسسة العسكرية المصرية والمجتمع المصرى بكل أجهزته الاقتصادية والسياسية – فإنها تمثل رؤية شاملة للواقع العربى لأن القارئ لهذه المسرحية يرى أمامه الكثير من القضايا المتشعبة الوطنية (الحرية، السياسة، العدالة..)، القومية (القضية الفلسطينية..) والعالمية (قضية الاستعمار..) هذه القضايا محكومة النسيج والحياكة، لا يمكن استقلال إحداها عن الأخرى[١] فلا يمكن فصل الوطنى عن القومى، والقومى عن العالمى، فتحرير فلسطين يمر عبر تحرير مصر (العالم العربى) وتحرير مصر يمر عبر التخلص من قوى الاستعمار العالمية (سواء الاستعمار العسكرى أو الاقتصادى والثقافى..)

إن هذه القضايا وبعبارة أخرى الموقف من هذه القضايا ولد داخل المسرحية مجموعة من السلوكيات والأخلاقيات والقيم الإنسانية الشريفة التى اندثرت فى هذا العالم الذى طغت فيه المادة والأنانية ونزعة الشر والعنف والإرهاب.. (الاستعمار).. وربما السيد حافظ يدعو هذا الجيل[٢] إلى تجاوز مخلفات الثقافة الاستعمارية وما صاحبها فيما بعد من ثقافة انفتاحية تهدف إلى ترويض العقل العربى وجره نحو الاستسلام والخيانة والنفاق والمجون والخلاعة، ليعود الزمن العربى الأبى، زمن الفاتحين والمناضلين والشرفاء ويتوارى زمن الخيانة والاستسلام والتدجيل، وتسقط شعارات الوصاية والنيابة ليفتح الباب أمام الجماهير العربية لتصنع مصيرها بنفسها وتطهر أرضها المداسة بأقدام اليانكين والصهاينة والخونة.

---

(١) تمثل الرؤية السياسية والفكرية للسيد حافظ.
(٢) الكلام موجه لأجيال ما بعد الهزيمة.

والمسرحية من جهة أخرى تماشياً مع نوعية القضايا المطروحة ـ التى لم تكن مطروحة من قبل فى الخمسينات والستينات ـ لأنه فى تلك المرحلة طغت المواضيع الاجتماعية والوطنية ـ تجاوزت الشكل التقليدى لأنه لم يعد قادراً على استيعاب تلك الشحومات الثقيلة المركبة إلى شكل آخر يمتاز بالمرونة والتفاعل مع روح العصر، وهذا الشكل الجديد هو النموذج التجريبى، فتجاوزت المسرحية القيود الأرسطية وتحررت من الوحدات الثلاث كما تحررت من ثلاثية الخط المسرحى، وكذلك من اعتماد القصة كأساس العمل المسرحى وغيرها القيود الأخرى.

خلاصة القول :

إن السيد حافظ يظل ظاهرة فريدة فى عالم المسرح العربى ، بروحه الثورية المتمردة ذات النفس الطويل التى لم تهن أو تتعب أو تستسلم للهزيمة ، أو بتجربته الجديدة فى مجال الصوت الآخر فى هذا الزمن الذى تشابهت فيه الأصوات.

دراسات فى مسرح الطفل

المكونات الفنية فى مسرحية

قميص السعادة أو الشاطر حسن

للكاتب الكبير السيد حافظ

بقلم : نعيمة عبد لاوى

مقدمـة

مفهوم مسرح الطفل

المسرح فن عرفه الإنسان قديما. وعبر من خلاله عن أوضاعه اليومية وطموحاته ومعاناته. بيد أن الحديث عن مسرح خاص بالطفل يعد أمراً صعباً، لكون المتلقى هو الطفل الذي له عالمه وفهمه الخاص.

من هنا فأول ما يجب الإشارة إليه في هذا البحث هو محاولة تحديد المقصود بمعنى تسمية مسرح الطفل.

فهناك فرق بين مسرح للطفل ومسرح الطفل ، في الأول يعتلى خشيته الصغار ويقدمون العرض للصغار أو قد يقدمه الكبار للصغار أو يقدمه الكبار والصغار ، أما في الثاني فالطفل هو الذي يبدع ويتلقى ويمثل.

ولكن ما يهمنا هو مسرح يشمل موضوعا يأخذ بسين الاعتبار خصائص الطفل وما يناسب قدراته الإداركية والوجدانية ، ويحقق نوعا من الفرجة ، بغض النظر عمن يقدمه ، لأنه يستحيل تصور طفل مازال لم يعد لعضوية المجتمع أن يؤلف ويخرج ويشخص عرضاً دون توجيه المشرف.

ولا يمكن أن نصطلح على هذا المسرح الموجه للطفل مسرح الطفل إلا حين يتمكن الطفل من خوض غمار التجربة المسرحية بنفسه ، كتابة وإخراجا وتشخيصا ، علما بأن إشكالية هذا الفن جزء لا يتجزأ من إشكالية المسرح العربي خاصة وأدب الأطفال عامة.

ومهما قيل فيعتبر مسرح الطفل من أعظم ما ابتكر في القرن العشرين ، وإن كان هذا الفن في العالم العربي ككل ما يزال جنينيا في نصه يعاني الجمود والخضوع للفرق المحترفة التجارية ، مما يجعل النهوض بجيل الطفولة صعبا.

وقد يتساءل القارئ عن أسباب اختياري لهذا الموضوع . لذلك سأحاول تنويره ببعض هذه الأسباب : السبب الأول راجع إلى ميولي للأدب الحديث عامة ، والمسرح خاصة ، والثاني راجع إلى الدكتور مصطفى رمضاني الذي اقترح على هذا الموضوع ، حيث تجاوبت مع اقتراحه هذا باختياري مسرحية قميص السعادة للسيد حافظ.

وكانت الصعوبات التي اعترضتني في البحث عن المراجع والمصادر حافزا جعلني أتمسك أكثر بهذا الموضوع ، فالكتابة فيه نادرة وهو ما يبرر عدم الاهتمام بعالم الطفولة التي تزحلقت على جليد المعاناة والتهميش ، إذ لا زالت بعيدة عن الساحة

الفنية والمؤسسات التربوية والتكوينية.
أما الخطوات التي اتبعتها فجاءت على الشكل الموالي:
قدمت للبحث بمقدمه وقسمته إلى فصلين: الفصل الأول خصصته لمسرح الطفل وخصائصه عند السيد حافظ ، وهو يتضمن مبحثين ، الأول يتكون من عنصرين ، تناولت في الأول مسرح الطفل وخصائصه ، والثاني اقتصرت فيه على الهدف من المسرح الموجه للطفل. أما في المبحث الثاني ، فتحدثت عن مسرح الطفل عند السيد حافظ عامه.
وخصصت الفصل الثاني لتحليل مسرحية قميص السعادة ، وفرعت هذا الفصل إلى مبحثين ، تطرقت في المبحث الأول إلى المكونات الفكرية لمسرحية قميص السعادة ، وفي المبحث الثاني تطرقت إلى المكونات الفنية في المسرحية . ورصدت في هذا المحور الفضاء المسرحي والشخصيات والصراع الدرامي والحوار واللغة ، ثم ختمته بخاتمة هي بمثابة تقييم لهذا البحث.
ولا يسعنى إلا أن أقدم تشكراتي الخالصة لأستاذي المشرف الدكتور مصطفى رمضاني الذي لم يبخل على بتوجيهاته النيرة التي أثمرت خلاصة هذا الجهد الدراسي.

الفصـل الأول

مسرحية الطفل وخصائصه الأساسية عند السيد حافظ

توطئـه :

يعد مسرح الطفل من أعظم ابتكارات القرن العشرين ، وهو "وسيط فاعل ومنشط تربوي هادف، شأنه في ذلك شأن كل الوسائط الأخرى الثقافية والتربوية التي يتم عبرها تمرير جملة من المفاهيم والقيم الاجتماعية والثقافية والحضارية والتربوية ، بل يعتبر فوق ذلك عاملا أساسيا في خلق وبلورة طموحات شبابنا وأطفالنا وإبراز هويتهم وتغذية إبداعاتهم ، ومن ثم فإن مسرح الطفل أسلوب يساهم في تسهيل النضج الاجتماعي والوجداني.

ولا يسعنى إلا أن أقدم تشكراتي الخالصة لأستاذي المشرف الدكتور مصطفى رمضاني الذي لم يبخل على بتوجيهاته النيرة التي أثمرت خلاصة هذا الجهد الدراسي.[(١)]

كما أنه "عامل مؤثر في شخصية الطفل وذلك لما يتضمنه من معان وقيم وأشكال جمالية معينة تعمل على بلورة هذه الشخصية وتفتحها من جوانبها العاطفية والذهنية والجسدية ، خاصة وأن المسرح يحتوي على على جطة من التغيرات المختلفة من هذه التغيرات الحكاية - الحركة - الشكل وفي مختلف هذه التغيرات يذهب الطفل إلى عوالم جديدة ينجذب بشخصيات الحكاية ويتماهى ، يختبر أحاسيسه فيتألم ويفرح وينشد إلى الأجواء الحالمة المتمثلة بالديكور والملابس وما فيها من رسوم وأشكال وألوان وخطوط ، ويطرب إلى سماع الموسيقى والأغاني وتناغيه مع العناصر الفنية الأخرى من حركة وتمثيل وأحداث وحوارات".[(٢)]

فمسرح الطفل في العالم العربي حديث العهد ، حيث كانت إرهاصاته ونشأته بمصر ، ثم ظهر بعد ذلك مسرح مخصص للأطفال في كل من لبنان وسوريا وتونس والجزائر وغيرها من الأقطار العربية.

وما يمكن الإشارة إليه أن هذا الفن في بدايته كان عبارة عن تظاهرات تتمثل في

---

(١) بوشعيب لينين ، مسرح الطفل واقع وآفاق ، مجلة آفاق تربوية المغربية ، عدد ، ص.

(٢) حسين طاهر ، مسرح الطفل ، الواقع والآفاق عن كتاب ثقافة الطفل بين التعريف والأصالة ، منشورات المجلس القومي للثقافة العربية ، ص: ، مأخوذ من بيان اليوم الثقافي المغربية ، الإثنين ٩ غشت ١٩٩٣ ، ص٤.

ألعاب السرك ومسرح العرائس - نظرا لقربة من الطفل المتعلق كثيرا بالدمى - وفي خيال الظل والكراكيز ، ثم تطورت بعد ذلك هذه الأنواع ، وأصبحت لها قواعد وأسس ، وصرنا الآن نتحدث عن المسرح المدرسي باعتباره "مكونا من مكونات التربية الفنية والتفتح التكنولوجية ، ونشاطا تعاونيا الشيء الذي لا يجعله بالضرورة مسرحا مناسباتيا بل يمكن الاستفادة منه في المناسبات الدينية والوطنية". (١)

إن أول تجربة مسرحية قدمت للطفل للمؤلف السيد حافظ هي مسرحية سندريلا التي كان لها طابع خاص ، حيث جعلت الطفل يرتبط بقضاياه وواقعة. وهذا ما يفسر خصوصية مسرح الطفل عند السيد حافظ . وقد ظهرت هذه الخصوصية في كثير من كتاباته المسرحية الموجهة لعالم الطفولة.

إذن إلى أي حد تمكن المؤلف بهذه الخصوصية أن ينفذ إلى عقل الطفل ويستقرئ أغواره؟ وما هي خصائص مسرحة ومميزاته ؟ وقبل الإجابة عن هذه الأسئلة أرى أنه لابد من الإشارة إلى خصائص مسرح الطفل بصفة عامة.

المبحث الأول

أولاً: مسرح الطفل وخصائصه الأساسية

لقد ثبت بما لا يرقى إليه الشك أن أدب الأطفال قديم قدم التاريخ البشري غير أن المسرح الموجه للطفل ، أصبح هاجسا محوريا في القرن العشرين ، نتيجة لوعي المتخصصين في مجال الطفولة بمدي أهميته في تكوين شخصية الطفل . فهذا الكائن يكتسب صفاته العقلية والنفسية والروحية عن طريق التفاعل بينه وبين محيطه الطبيعي ، إلا إذا وعوا الطريق الذي يسير فيه مجتمعهم وعرفوا حقوقهم وواجباتهم كمواطنين كاملين ويطلق على هذا الجزء الذي يعد للعضوية WOLLING WOOD " الجماعة غير الاجتماعية". (٢)

يتضح من خلال هذا أن مرحلة الطفولة من أهم المراحل في تربية جيل الغد وتكوينه ، وهي مسؤولية ملقاة على عاتق الكبار الناضجين والتربويين والمثقفين الذين عليهم إشراك الأطفال في العمل الإبداعي . فالطفل ليس غبيا ، ولكن نحن

(١) الحسين بادوا ، المسرح المدرسي ، مفهوم ، أهداف ممارسة ، عن كتاب أهداف وتوجيهات، القسم الأول – بتصرف.

(٢) أ . ك أوتاواي ، التربية والمجتمع ، ترجمة مجموعة من المؤلفين ، ملتزم النشر والطبع ، مكتبة الأنجلو مصرية ، ١٩٨٠، ص: ٤

الذين "نجهل الطفولة الجهل كله. وكلما انسقنا مع الأفكار الخاطئة التي نملكها ، أزداد ضلالنا إنك ترى أكثرنا حكمة يتعلقون بما يهم البالغ ومعرفته ولا ينظرون فيما ينبغي أن يتعلمه الأطفال فهم يبحثون دوما لدى الطفل عن الراشد دون أن يفكروا بما هم عليه قبل أن يصبح راشدا".[١]

إذن فلا بد نم مراعاة خصوصية الطفل حتى يؤدي دوره في الحياة ، ويشارك بوجدانه وروحه وعقله وذوقه في مسرح "يملك مناعته من خصوصية عالم الطفل نفسه".[٢]

" لأن الطفل مؤسسه لها هيكلها وفلسفتها وسياستها وبرامجها وهو لا يقوم إلا على أساس وجود تخطيط واسع وشامل ، تخطيط يراعي بناء الإنسان جسدا وذوقا وأخلاقا وفكرا يبنيه في المدرسة والبيت والمسرح والملعب والنادي والشارع والحارة".[٣]

هذا يعني أن الذي يبدع للطفل يجب أن يعي مسؤولية الخطاب في هذا المجال الخطير. فهو ملزم بأن يكون متمكنا من الأدوات الحقيقية ليخاطب الطفل ، وينقله من ذلك الشكل الطبيعي الفطري ، إلى ما هو إنساني واجتماعي ، فالطفل وإن حتمت عليه الطبيعة أن يكون طفلا قبل أن يصير رجلا ، فذلك لا ينفي أن تكون للطفولة طرق خاصة في التفكير والرؤية والشعور والحكم والتحليل ، دون أن ننسى قوة الملاحظة والفضول والدقة واقتحام المجهول والتطلع إلى المعرفة.

فمؤلف النص المسرحي للطفل لا يعول على إلمامه بعلم النفس وعلم الاجتماع وبالطريق البيداغوجية والتربوية فقط ، وإنما عليه أن يمتلك الأدوات الفنية لكتابة هذا النص ، مراعيا فيه رغبة هذا الطفل ونوعية الموضوع والأفكار التي ترضي ذوقه وتنسجم مع دوافعه حتى تكون هناك استجابة وجدانية وذهنية تمكنه من تفجير طاقته الإبداعية.

علاوة على ذلك ينبغي قبل التعامل مع الطفل والإبداع له إدراك الصلة بين مراحل الطفولة وبين المضمون والصفات الفنية والجمالية للمسرحية التي تعرض ، وذلك

---

(١) روسو في كتابة EMIL نقلا عن ذكاء الحر ، الطفل العربي وثقافة المجتمع ، دار الحداثة ، ط ١ ، ١٩٨٤، ص: ١٦

(٢) د. مصطفى رمضاني ، خصائص مسرح الطفل ، المشكاة ، مطبعة النجاح الجديدة الدار البيضاء ، العدد ١٨، ١٩٩٤، ص: ٤٧

(٣) عبد الكريم برشيد ، سندريلا من الحكاية إلى المسرحية ، دراسات في مسرح السيد حافظ ، مكتبة مدبولي ، ج٢ ، ص: ٣

لأن المسرحية الناضجة هي التي تؤدي وظيفة تربوية ، فجان بياجي كثيرا ما كان يركز على مراحل النمو عند الطفل وعلى الأسس النفسية والاجتماعية لتكوين شخصيته ، وكان يرى أنه بإمكانه أن يكون من إثني عشر طفلا الشخصية التي يريد : لصا أو أستاذا .. وهذا له دلالة تكمن في أن التربية ضرورية لإعداد الطفل إعداداً كاملا ، لإدماجه في الحياة العامة واطلاعه على الثقافات التي يجب أن يكتسبها.

إذن فاتخاذ الحذر عند إنجاز أي نصر أمر واجب ، والكتابة للطفل ليست "بالأمر اليسر ، ولا يكفي أن يكون الكاتب لامعا في مجال الكتابة للكبار حتى يكون كاتب أطفال ناجحا ، لأن الكتابة للأطفال تحتاج بالإضافة إلى الموهبة الحقيقية الصادقة إلى تخصص وممارسة ومعاناة وإلى دراسات معمقة في اللغة من روايات معينة وإلى دراسات أخرى في أصول التربية وعلم النفس ومراحل نمو الطفل وخصائصها المميزة وإلى معرفة بالقواعد السليمة بالكتابة الأدبية الفنية". (١)

فالنص المسرحي الذي يكتب للطفل "ينطلق من القدرة الطبيعية على الخلق والإبداع الأدبي فهما فطرياً عميقاً وحميما لعقلية الطفل ونفسيته وإحساسا رهيفا بمشاعره وتقديراً دقيقا لسعة خياله ، ومفتاحا للدخول إلى عالمه وإثارة تحمسه وتطلعه ورغبته في التعلم والاستزادة من المعرفة ، إلى قدر كبير من مرح الطفولة وعربدتها ونشوة معانقتها للحياة وحدة شعورها باللذة والألم وشدة تذوقها لطعوم الأشياء والأحداث والأفكار". (٢)

وهكذا ، لا بأس أن نحدد تقسيمات لمستويات السن المسرحي للأطفال كما حددها وينفرد وارد ، ما دام منطق التعامل مع عالم الطفل يقتضي ذلك: أولا: "من السادسة إلى السابعة: في هذه المرحلة يكون الأطفال في سن التخيل فيجدون في القصص الخرافية مادة خلابة للمسرحيات.

من التاسعة إلى الثانية عشرة: في هذه المرحلة ينصب اهتمامهم على الحكايات وما تشتمل عليه من أحداث وما فيها من تشويق ، ويثير حماسهم الأطفال الذين يقومون بأعمال جريئة ويتحاشون الأخطار وأحرج اللحظات ، ويحبون الضحك

(١) – موسى سعد الدين ، فن الكتابة للأطفال ، الحياة الثقافية ، عدد ٢٤ ، نونير ١٩٨٢، ص : ٩٧نقلا عن منار الشمال ، ص: ١٩

(٢) عبد السلام البقالى ، الكتابة للطفل ، العلم الثقافي ، عدد ١٣، أكتوبر ١٩٨٤، ص: ٩نقلا عن د. مصطفى رمضاني في مقال خصائص مسرح الطفل ومكوناته ، مجلة المشكاة المغربية ، عدد ١٨، سنة ١٩٩٤، ص: ٤٨

خاصة على الشخصية الغبية أو الجبانة.
لمن تجاوز الثانية عشرة: في هذه المرحلة يفضلون الدراما التي قد تناسب الكبار والتي يميل إليها النشء في سن المراهقة . وفي هذه المسرحيات يحسن أن تمزج المغامرات بالعاطفة ونقل الواقعية . وتزيد المثالية عما عليه في مسرحيات الأطفال الأصغر سنا". [١]

إذن لابد من دراسة سوسيو سيكولوجيا لتسليط الأضواء على عالم الطفولة ، لتهييء إبداع يناسب الطفل ، لأن " نجاح الخطاب الموجه للطفل مرتبط من نقطة انطلاق هذا الخطاب "[٢]

وهذا يعني أن العمل المسرحي للأطفال يستوجب طرح مجموعة من الأسئلة المتعلقة بالطفل. من هو ؟ ما هي مقوماته ودوافعه ورغباته ؟ وأية مسرحية تقدم له وفي أي سن ولأي هدف؟

فالنص المسرحي الموجه للطفل ينبغي أن يكون ثنائي الأبعاد ، بعد جمالي وآخر معرفي ، حتى يؤدي وظيفته التربوية على أكمل وجه.

وفيما يخص البعد الجمالي نلاحظ أن النص المسرحي الموجه للطفل يقتضي استخدام اللغة بطريقة خاصة تجعل الطفل يشعر بالمتعة والجمال والنظام والتوازن، فتحدث الاستجابة الوجدانية والنفسية المطلوبة ويكتسب الطفل عندئذ خبرة جديددة تثري فكره وتحقق له السعادة بل والدهشة أو العجب أحيانا.

أما فيما يخص البعد المعرفي ، فيجب أن يحمل الخطاب المسرحي رسالة تربوية سيكلوجية هادفة تتطلب تكوين الطفل بتزويده بمختلف المعارف والخبرات والمعلومات والقيم الخلقية وإطلاعه على الثقافات التي ينبغي أن يكتسبها ، كما ينبغي توعيته بواقعة الذي يجعله يتعرف على جسده يتمكن من المشاركة في العمل الإبداعي والعرض المسرحي الذي يجعله يتعرف على جسده كطاقة خلاقة حين يعتلى الخشبة ويقدم العرض للصغار ، وكذلك على قدراته المعرفية والجمالية.

فلا بد إذن من التركيز على معجم لغوي سهل بغية التعلم ، لأن الطفل حسب رأي هنري كوك يتعلم اللغة من الحركة والفعل والتجربة.[٣]

---

(١) عادل ثابت ، مجلة الكويت ، عدد ٧٧يناير ١٩٨٩، ص: ٨٢، مأخوذ من منار الشمال ، ص: ١٩مرجع سابق.
(٢) محمد جلال أعراب ، مسرح الطفل ، ملوية المغربية ، عدد ١٧- ١ شتبر ١٩٩٦.
(٣) محمد بسام ملص ، الموسوعة الصغيرة ، النشاط التمثيلي للطفل ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٨٦، ص: ٦٠، ٦١

وهذا لن يتأتي إلا بدراسة معمقة لفهم النمو اللغوي ، واختيار قاموس لكل مرحلة ، مما يصعب المأمورية على المبدع.

أما فيما يخص المواضيع التي يتناولها النص المسرحي الموجه للطفل فينبغي أن تكون مركزة على المعايير الخلقية وترسيخ مفاهيم وقيم ومبادئ تربوية لزرعها في نفوس الأطفال ، كالحرية والأمانة والصدق والعدل ، والفضيلة.

فالطفل قبل أن يعرف الخير والشر يصدر الحكم على الأشياء ، يجب أن يعرف أولا معايير العدالة التي "ترتكز على بعدين توأمين الشر المهزوم والخير المنتصر" [١] لا سيما وأنه خاضع بطبعة إلى التناقض.

من هنا يصبح الحذر أكيدا من المبدع ، حتى يستطيع الطفل التمييز بين الأعمال الطيبة والأعمال الشريرة ، باعتبار أن "الفن هو ميزان ذكاء الطفل وعواطفه ، يمكن للطفل خلال النشاط أن يكتشف الكرامة في الحزن والقوة في السلطة والدفء في التعاطف والحرية في المرح والانحطاط.[٢]

ولكن السؤال المطروح هو كيف يمكننا أن نلبي حاجات الطفل وميولاته ، وما هي الوسائل التي نعتمدها لتحقيق هذه الغايات؟

لا شك أن المستوى السينوغرافي يمثل الحافز الأساسي لخلق فرص نجاح أو فشل الخطاب المسرحي وأهدافه التربوية أو التعليمية . فالإخراج المسرحي ينبغي أن يلائم الغايات التربوية من الخطاب في شموليته دون التضحيات بالشخصيات المسرحية وبنيتها وطبيعتها . وبالبناء الدرامي وحبكه الأحداث. لهذا فالمؤلف مطالب بحسن اختيار الشخصيات . ومن المؤكد أن الشخصيات الخيرة تمثل القدر أو النموذج الذي يمثل حلم الطفل مادام الطفل يندمج بسهولة مع الأحداث والشخصيات. [٣]

إن الطفل يتعامل مع المسرح باعتباره معطي مباشرا . والانسجام والامتزاج بين إبداع الممثل وإيصال الفرجة إلى المتلقى ضرورى ، أي لابد من مراعاة تحرك الشخصيات ، لأن الحركة هي التي تجلب الطفل أكثر ليعيش في عمق الحدث ، لا سيما وأن الطفل ميال بطبعة إلى الحركة والبساطة . والعناصر المكونة للنص

---

(١) جيروم كاغان ، أطفالنا كيف نفهمهم؟ سلوكا ودوافع وتفكيرا ، ترجمة عبد الكريم ناصف وزارة الثقافة والإرشاد ، دمشق ، ١٩٧٩، ص: ٢٢٢

(٢) محمد بسام ملص ، الموسوعة الصغيرة النشاط التمثيلي للطفل، مرجع سابق ، ص: ٧٥.

(٣) د. مصطفى رمضاني . خصائص مسرح الطفل ومكوناته ، المشكاة المغربية ، عدد ١٨ ، مرجع سابق ، ص: ٤٨

المسرحي تتفاعل عن طريق هذه الحركات المختلفة ، باعتبار أن "الأساس هو التعبير عن وجدان الطفل ورسم خريطة محسوسة وملموسة لانفعال الطفل واهتماماته وتطوراته ، لهذا كان النص المسرحي مطالبا بأن يبقى داخل فضاء شفاف نعثر فيه على الحكى والغرابة واللعب والضحك والاكتشاف والتشريق والبساطة والسحر".[1]

فمشكلة مسرح الطفل تكمن في كيفية إعادة النص أو كتابته ، أو إعداده من قبل هذا الكاتب أو ذاك ، كما أن ما يقدم للطفل يجب أن يكون لافتا للنظر ومثيرا بشكل مبهر حتى يحرك مشاعر الطفل ، وينمي ذوقه ومخيلته ، ويحفزه على ما هو جديد دون قطع الصلة بالواقع "وبذلك يستمتع الأطفال "بقدرة كبيرة على التخيل وهم يفهمون ما يتخيلونه . وما يفهمه الطفل لا يعود مصدر خوف بالنسبة إليه ، ذلك أن فهم العالم غير المنظور ومخلوقاته يقوى حسه بالواقع وبالتالي ثقته بنفسه ، في حين تخويفه بواسطة ذلك العالم يؤدي إلى نتائج عكسية مبلبلا حسه بالواقع ومفوضا ثقته بنفسه".[2]

فخيال الطفل دنيا واسعة بلا حدود تعيش فيها صور وشخصيات وأحداث ومرئيات ، وإذا نحن لم نخلق له هذه الدنيا فإنه يبتكرها ويوحدها .. إنها دنيا يستقيها الطفل مما يصوره".[3]

فالخيال إذن ينمي آفاق الطفل ويشبع رغبته.

إضافة إلى هذا نشير إلى عناصر أخرى لها أهميتها في العرض المسرحي كالملابس التي يجب أن تراعي الفترة الزمنية وأن تعكس الشخصية التي يؤدي دورها الممثل ويتقمصه.

علاوة على ذلك ، يجب الاعتماد في مجال العرض المسرحي الموجه للأطفال على الطبيعة وأشكالها وألوانها المختلفة والمتنوعة والبسيطة كالأخضر والأحمر والأصفر ، نظرا لقربها من إدراك الطفل من جهة ، ولإثارتها للمتعة والبهجة من جهة أخرى . ولعل هذا ما ذهب إليه الدكتور مصطفى رمضاني حين حث على ضرورة "الإكثار من المشاهد المسرحية المتحركة ، وهذا طبعا يمكن تحقيقه بخلق ديكورات متنقلة ومتعددة الأحجام والألوان والدلالات، فكلما كثرت الديكورات

---

(١) هاوتي محمد ، مداخلة تحت عنوان: الكتابة المسرحية، حصيلة التدريب التكويني الأول نيابة أنفا ، ص: ٤٩مأخوذ من بيان البيوم / الثقافي ، الاثنين ٩غشت ١٩٩٣، ص: ١٠

(٢) هشام الشرايبي ، مقدمة لدراسة المجتمع العربي ، ص : ١٣٩، مأخوذ من كتاب الطفل العربي وثقافة المجتمع ، مرجع سابق ص: ١٤٧

(٣) نجيب الكيلاني ، أدب الأطفال مؤسسة الإسراء للنشر والتوزيع ط ٢. ١٩٩١، ص : ٦٥

تنوعت المشاهد وتعددت وكلما تنوعت المشاهد خلقت فرصة المتابعة والمشاركة الوجدانية والفكرية عند الطفل".(١)

وساهمت في تكسير تلك المشاهد المملة التي لا تبعث على الفضول والمتعة ، وذلك حتى يشارك الطفل في الفرجة بفعله وانفعاله.

وأكثر المشاهد التي يتجاوب معها الأطفال وتتيح لهم المتعة هي تلك المشاهد المضحكة إذ "يستهويهم كل ما يمتعهم ويدخل البهجة إلى نفوسهم فعن طريق الفكاهة يستطيع الأطفال تعلم الأشياء وتقبلها بسهولة". (٢)

هذا يعني أن للإضحاك مهمة تربوية ونفسية . وهناك خاصية أخرى تكمن في أن الطفولة تميل دائما إلى ما هو طبيعي وتستأنس بعالم الحيوانات ، لهذا يمكن أن يشرك في التشخيص بعض الحيوانات ، باعتبار المسرح الطفلي يقوم على عناصر ثلاثة هي : التمثيل والتشخيص والفعل ، تلبيه لحاجات الطفل النفسية ، لأن الموقف يظهر من خلال تضافر العناصر المكونة للعرض المسرحي ، فشخصيات المسرحية حيوانات ولكن المطلوب هو ما تقوله هذه الحيوانات أي أبعادها. ويعود هذا التشخيص لأسباب فنية . فهذه الحيوانات في جوهرها بريئة "من صفات وميول الإنسان الذي يحاول دائما أن يلصقها بها وينطقها بلسانه ورغباته وميوله مدفوعا إلى ذلك برغبة متأصلة فيه ، مما جعل التشخيص من أقدم الحيل في الأدب والأساطير الموجهة للكبار قبل الصغار." (٣)

كذلك يجب أن يتوفر في مسرح الطفل عنصر الإضاءة ، باعتبارها تهدف إلى أن يكون الممثل مرئيا من ناحية ، ومن ناحية أخرى تثير بصر الطفل وانفعاله وتهز كيانه ، فهي تخدم المناخ الدرامي ، وتنسجم مع العمل المسرحي . والطفل مولع بالإيقاعات الموسيقية التي تربط بين المشاهد ، وبالأغاني المرتبطة بالتراث الإنساني . وخير دليل على هذا هو قابليته للتجاوب والانسجام والتلقى ، إذ كثيرا ما نجده يردد ما يشاهده وما يسمعه من ألحان موسيقية ، سواء كان ذلك في العرض المسرحي أم في قالب إشهازى . فالأغاني المتنوعة بالإيقاعات الموسيقية. إذن تنمي الذوق الجمالي لدى الطفل.

وفي المسرح الطفلي لا يكفي أن يكون الموضوع قائما على أفكار ومعاني إنسانية

---

(١) د. مصطفى رمضاني ، خصائص مسرح الطفل ومكوناته ، مرجع سابق ، ص: 49

(٢) سالم كويندي ، المسرح المدرسي ، مطبعة نجم الجديدة ، 1989 ، ص: 61

(٣) خلف احمد خلف ، في عرض مسرحي: النحلة تفوز على الأسد ، نقلا عن مجلة زهرة الخليج 1985 ، عدد 837 ، ص : 138

بل لابد أن تكون هناك علاقة تواصلية بين النص والمتلقى . النص ينطق بخطاب جميل ، يشد إليه المتفرج الباحث عن الأفضل والغريب عن الأشياء المثيرة والدالة.
"وإذا كان العرض المسرحي خطابا سمعيا بصريا وحركيا في كليته". (١)
فاللغة مفتاح التفكير لأن "تعلم اللغة والتمكن منها لا يأتيان من القراءة والاستماع التقليديين بل من الحركة والفعل والتجربة ".(٢)
أي أن الطفل يكتسب اللغة عن طريق التعلم والممارسة "والعناية بالنطق والإلقاء شرط أساسي كذلك في فهم موضوع المسرحية ، حيث أن الأطفال يصعب عليهم تتبع أي عمل مسرحي إذا فاتتهم كلمة أو كلمتان عكس الكبار الذين يستطيعون فهم الموضوع إذا ضاعت منه بعض الكلمات ، كما أن العناية بالنطق تساهم في تعليم الأطفال المخارج الصحيحة للحروف وتهذب لغتهم وتحببها إليهم". (٣)
لهذا يصبح من الضروري الاهتمام بالقواعد النحوية والعلمية قصد تجنب الأخطاء في أي عمل أدبي موجه للطفل ، مع مراعاة مراحل نمو الطفل من جهة . وخصوصياته السيكولوجية والاجتماعية من جهة أخرى. (٤)
لا يمكن لهذا المسرح الموجه للطفل أن يؤدي وظيفته التربوية إلا إذا اعتمد على البساطة في التقنيات المسرحية ، وساهم في عملية التلقى باعتباره "مدرسة شاملة تعلم كل شيء للطفل تهبه الثقة في جسده وصوته وحركاته ولباسه وقدرته على التواصل والفعل والإنتاج تجعل منه متعلما ومؤلفا وممثلا وتقنيا".(٥)
مهما تعددت الآراء وتباينت حول مسرح الطفل لكونه من الطفل وإلى الطفل ، فإنه لا زال لم يؤسس قواعد تضبطه بدقة ، ويبقى مسرح الطفل مشروعا قابلا للتطور، لا سيما في الوطن العربي ككل . فالممارسة المسرحية موجودة ، ولكن المنهج النقدي ما زال لم يتطور بعد.

ثانيا : الهدف من المسرح الموجه للطفل :

ينبغي بداهة أن نعترف بأن الطفل يعتبر "الوحدة الأساسية للطاقة البشرية وهو

---

(١) د. مصطفى رمضاني، خصائص مسرح الطفل ومكوناته ، المشكاة، المرجع السابق، ص:٥٠
(٢) غياط عبد اللطيف بين المسرح الطفل والمسرح المدرسي ، بيان اليوم الثقافي الاثنين 9 غشت 1993 ، ص: 14
(٣) سالم كونيد ، المسرح المدرسي ، مرجع سابق ، ص: 61
(٤) د. مصطفى رمضاني ، خصائص مسرح الطفل ومكوناته ، مرجع سابق ، ص: 50
(٥) د. مبارك ربيع ، الأسس النفسية ، التربوية لمسرح الطفل ، أعمال ندوة المحمدية المسرح والتربية 10 – 11 – 12 نوفمبر 1988 ، ص: 92 – 93 .

صانع المستقبل . فهو إذن ثروة وطنية يجب توفرها وإعدادها ورعايتها لخدمة الصالح العالم". (١)

وعليه ، فإن الطفولة مرحلة من العمر تتطلب التربية التي هي ابن الثقافة باعتبار العلاقة الجدلية بينهما . ولما "كانت الثقافة تتسم بسمة السلبية والإيجابية انعكس ذلك على طبيعة وطابع التربية التي ما فتئت تجود علينا إما بسلوكات هادفة أو سلوكات عمياء تعميمية . عن المواطن الصالح التي تسعى كل المجتمعات إلى تنشئته لابد أن تتغذى شرايينه من ينابيع مياه جماعة سليمة اجتماعية ونفسياِ ، جماعة سليمة المرتكزات الثقافية والمادية لأنه كما يقول علماء الاجتماع وراء كل نحن يتكلم ، إذن إن أي سلوك فردي يساوي سلوكا جماعيا سويا والعكس صحيحاً." (٢)

ومن ثم ، فإن الاهتمام بتربية الطفل وتكوينه أصبح أمرا ضروريا في الوقت الراهن. لذلك اعتبر المسرح وسيلة هامة في تربية الطفل ، لأنه ينمي قدرته الخلاقة المبدعة ويكون شخصيته ويربطه بالواقع . كما أنه رسالة تنسجم مع الأهداف المتوخاة منه ، تخرج الطفل من ذلك الفراغ واللامبالاة ، وتفتح أمامه ما انغلق عليه من أبواب المعرفة.

من هنا ، كان الغرض الذي يصبو إليه رواد المسرح الطفلي تعليميا تربويا بالدرجة الأولى ، ولكن هذا لا يعني أنه لا وجود لعرض مسرحي فرجوى يقدمه الطفل . أو يقدم له في غياب الجانب التربوي ، فمسرح الطفل بدورة يقوم على الفرجة التي تساهم في النمو الاجتماعي والنفسي للطفل . تجعله يحس بوجوده . غير أن هذا الهدف التربوي المسلم به لا يقتصر على مسرح الطفل فقط ، وإنما تصبو إليه كل الأعمال الموجهة للطفل والمندرجة في إطار أدب الأطفال.

إلا أن ما نلاحظه عامة هو تلك النظرة الدونية إلى الطفل باعتباره قاصرا يخضع لتأثير الآخرين ، سواء أكان في البيت أم في المدرسة أم خارج هذين المحيطين .

وإن سلمنا بهذا ، فهل الطفل بريء ويستجيب دائما لما يقدم له؟

والملاحظ "أنه بإمكان الطفل أن يتظاهر بأنه يتعلم ويقبل على الفرجة لكن ذلك لا يعني أنها تخاطبه في صميميته وطبيعته وهذا ما يجعلنا في غالب الأحوال كمعلمين

---

(١) إدريس الكتاني ، ظاهرة انحراف الأحداث ، مطبعة التومي ، الرباط 1976 ، ص: 29

(٢) بداش محمد الريصاني ، التربية الاجتماعية في فضاء البادية ، أنوال الجمعة 27 غشت 1993 ، ص: 6

في المدرسة وكآباء في الأسرة وكفنانين مسرحيين نعتني بمسرح الطفل ونظل نلعب على السطح ولا نغوص في الأعماق: ليس للطفل المطيع ولا التلميذ المجتهد الحريص على تلقى المعلم ولا المتفرج المستجيب للعرض بالضحك أو التصفيق أو غير ذلك من مظاهر التشبع : ليس هو دائما الطفل المتجاوب مع ما يعرض عليه".(١)

من هنا تصبح مراعاة نفسية الطفل وأسسها أمرا أكيدا ، ليكون العمل المسرحي الموجه له مسرحا حقيقيا هادفا . كما أن الحذر واجب فيما يقدم له من خطاب أدبي تربوي "بعقلية النفساني المتبصر الذي يعرف دقائق وتفاصيل مراحل النمو وأسرارها حتى يقدم لكل فئة ما يوافق متطلباتها ويغذي أذواقها وما يمكنها أن تتلقفه بشوق وتتلقاه باقتناع وتجاوب وانسجام". (٢)

فغير خاف على أحد أن الطفل ابن الطبيعة يتجاوب مع كل الأعمال الحافلة بالحيوانات والأشجار وكائنات ما وراء الطبيعة ، ويضفي عليها بالفطرة الطابع الإحيائي والحركي ، منفعلا ومتفاعلا معها بكل فرح وسرور. وللحفاظ على هذه السعادة الطبيعية ، ينبغي للمبدع المسرحي أن يقدم له أفضل ما يمكن في هذه المرحلة الطفولية التي لا يعيشها إلا مرة واحدة . ولا يمكن للمجتمع بكل مقوماته وفعاليته أن يستهين بها . بل عليه أن يعمل جاهدا على تربية الطفل اعتمادا على مفاهيم سلوكية تربوية وقيم جمالية ، تأخذ بيده وتخرجه من عالم التهميش واللامبالاة تدريجيا ، وذلك ليندمج في عالم الكبار.

من المؤكد أن علاقة الطفل بالأفراد "تبدأ في النمو منذ النصف الثاني من السنة الأولى بفضل المحاكاة التي يرتبط تقدمها بشكل وثيق مع النمو الحسي الحركي"(٣) ثم تنمو هذه العلاقة شيئا فشيئا ، ويبدأ اهتمام الطفل بالتجمع مع الآخرين عن طريق اللعب الذي يساعده على النمو ، باعتباره حاجة فطرية وضرورية، ولعل هذا ما جعل الطفل ينفعل ويتجاوب كثيرا مع مسرح العرائس الذي يعتبر مهما في مرحلة الطفولة المبكرة ، نظرا للعلاقة الحميمية التي تربط بين الطفل والعروسة وقد عبر عن ذلك على سليمان احمد السوداني بقوله: "لكي يستفيد الطفل لابد أن يتلقى أكبر العروض من مسرح العرائس وذلك لإيجاد الصداقة بينه وبين المسرح وحسب تجربتي الشخصية ، فإن العروسة والطفل تربط بينهما علاقة أزلية وهي

---

(١) د. مبارك ربيع ، الأسس النفسية التربوية لمسرح الطفل ، المرجع السابق ، ص: 85

(٢) حسن المهدي، نحو مدرسة وطنية هادفة ، العلم ، الاثنين ، 10 أبريل 1989 ، ص: 8

(٣) جان بياجي ، التربية والنمو الذهني لدى الطفل ، ترجمة محمد الحبيب بلكوش ، المطبعة المغربية 1993 ، ص: 28

أقرب وأبسط وسيلة للتلقى". [١]

كما "تعتبر العروسة من أخطر الوسائل إثارة بالنسبة للصغار والكبار ويتجلى هذا في إقبال الكبار قبل الصغار على المسرح وقد استطاع مسرح العرائس أن يجسد وينقل تراثنا لنتعرف عليه نحن أولا والعالم ثانيا ، ومسرح كهذا يجب أن يستغل الاستغلال الأمثل في قيادة الفكر وتعميق الموروثات الثقافية ، وكلما كانت العروسة قريبة من بيئة الطفل أدى ذلك إلى إفادة الطفل وتعلقة بتلك الموروثات." [٣]

إن الطفل ميال بطبعة إلى التقليد ، يحاول دائما وبكل عفوية أن "يعرض نفسه كفرجة للآخر". [٢]

خاصة منذ السنة الثانية والثالثة من عمره ، وهي الفترة التي يحتك فيها أكثر بالعالم الخارجي ويتشرب من شجاعة ونبل وأقوال وأفعال الأبطال الذين يشاهدهم ، حيث يتقمص بذلك شخصية النموذج التي يحبها ويعجب بها ، وهو في ذلك كله "كائن مسرحي". [٣]

ممثل هذه ملاحظة مقتبسة من تجاربنا اليومية . إذا مازلت أتذكر تلك الأيام التي كانت فيها التلفزة المغربية ، تقدم مسلسل أحد الشعراء الجاهليين: "الشنقرة" حيث كان الأطفال بمجرد أن ينتهي المسلسل يبدأون في ترديد تلك الألحان الموسيقية وفي المصارعة مقلدين الشنفرة في بسالته وشجاعته وذلك باللعب عن طريق السيوف التي صنعوها من الخشب وهم يؤكدون بأنهم يلعبون ويتقمصون شخصية البطل ، ومن هنا يصعب الفصل بين التقليد واللعب والتمثيل.

أكيد أن الطفل يتكيف مع ما يحيط به وما يقدم له من أعمال أدبية يمكن أن توجهه وجهة الصلاح أو وجهة الفساد لذا يصبح التقليد" سلاحا ذا حديين ، فيما يقلده الطفل قد يكون صالحا أو قد لا يكون كذلك ومن هنا كان من الواجب ضرورة مراعاة سلامة سلوك المغامرين وهندامهم وتصرفاتهم وتفاعلهم في المواقف المشكلة ، وأنماط تفكيرهم وقراراتهم واتجاهاتهم نحو الأشياء والأشخاص". [٤]

ولعل من أخطر عيوب التربية هو ترك فترة التوجيه للطفل حتى يصبح شاباً، مما يؤدي إلى تكريس مجموعة من القيم السلبية ، وقد حمل المسرحي يحيى أفندي

---

(١) على سليمان احمد ، مسرح العرائس السوداني مجلة الشرق الأوسط ، الخرطوم ، عدد 212 ، 24 يولية ، ص: 23

(٣) محمد رضا ، نفس المرجع ، ص: 23

(٢) د. مبارك ربيع ، الأسس النفسية التربوية لمسرح الطفل ، مرجع سابق ، ص: ص 89

(٣) نفس المرجع ، ص: 87

(٤) حسين شحاتة ، أدب الطفل العربي ، الدار المصرية اللبنانية ، ط 1 ، 1412 – 1991 ، ص: 59

مسؤولية ما وصل إليه عالم الطفل للكل بقولة: نحن مسؤولون عما يقدم لهم جاهزا في برامج التلفزيون وعلى شاشات السينما والفيديو وعلى صفحات الجرائد والمجلات ، والكتب نحن مسؤولون إلى حد بعيد عما تقدمه لهم الثقافة الوسيطة لأننا بكل بساطة قلنا لا نعرف ماذا نفعل من أجلهم وتركنا الأمر لغيرنا". (١)

ولا غرابة إذن أن يعتبر مسرح الطفل وسيلة تربوية توجه الطفل الوجهة الصحيحة، وتساهم في توعيته بالحياة المعيشة ، وتنمي قدرته الادراكية والمعرفية، وتبعده عن الجاهز وثقافة الاستهلاك والإنتاج السريع الذي يكون هدفه ماديا محضا، كما أتضح ذلك من خلال ما جاء على لسان أحد المسرحيين المحترفين - وهو من الدار البيضاء - قدم إلى وجدة ليقدم بعض العروض بسينما باريز. فلما سألته عن الهدف المنشود من وراء هذا المسرح ، أجاب بأنه لأهداف له وأن علاقته بأطفال وجدة علاقة الجيب فقط ولا تمت بصلة إلى ما هو تربوي". (٢)

إن هذا النوع من النشاط الذي يقوم على التهريج لا يخدم الطفل بتاتا ، لأن ميولات هذا الكائن أصبحت تختلف بظهور التكنولوجية والألعاب الإلكترونية حسب الفطرة والأهواء.

والحقيقة أن الهدف الأسمى لمسرح الأطفال هو التعلم حيث إنه "أكثر الملكات البشرية أهمية وأن الإنسان يدين لهذه الملكة بتطور شخصيته وقدراته ، والتعلم نوع من النشاط البشري الذي يستمر طوال حياة الإنسان ، وعن طريقه يستطيع اكتساب أشكال جديدة من السلوك والعمل ، أو تغيير أنماط من السلوك سبق له اكتسابها". (٣)

كما أن الغاية التي يتوخاها هذا الأسلوب التربوي الفعال ، هو إبعاد هذا الكائن الضعيف الذي "يلج المجتمع ضيفا عليه في انتظار أن يصبح عضوا كامل العضوية". (٤)

عن "الدور الخطير الذي تلعبه الأجهزة المرئية كالتلفزيون والفيديو والسينما في

---

(١) فندي يحيى . الطفل والإعلام ، مجلة دار الشباب ، وجدة عدد 3 – 4 – 1996

(٢) حوار شخصي مع أحد المسرحيين المحترفين ، يوم الأحد 13 أكتوبر 1996 بسينما باريس، وجدة.

(٣) وينتي إِكون ، التعليم الشامل وتنمية الشخصية ، ترجمة محمد كمال فطلي ، مجلة مستقبل التربية ، مركز مطبوعات اليونيسكو بالاتفاق مع الشعبة القومية المصرية لليونيسكو ، القاهرة ، عدد 3 ، 1979.

(٤) محمد بن البشير ، الطفل والإعلام ، المناهل ، عدد 32 ، دار الطبع ، فضالة ، ص: 122.

محو شخصية الطفل وسلبه كل مقومات الإبداع والخلق الإيجابي وتحويله إلى متلقى سلبي وليس مشاركا إيجابيا يتفاعل مع الأحداث تأثرا وتأثرا".(١)

لكن المسرح يجمع بين ما هو ثقافي تربوي وما هو ترفيهي وفرجوي ، ويحقق نوعا من التواصل والاحتفال والانسجام . من هنا تأتي أهميته في تكوين النمو الوجداني والجمالي ، حيث يحس الطفل وهو يعيش الجو الدرامي بنوع من السعادة والمتعة ، ويكتشف من خلاله ذلك العالم الخارجي بما يحمله من أسرار في سيرورة الحياة اليومية.

ومن جهة أخرى ، يكتسب مجموعة من القيم الوطنية والاجتماعية التي تلبي حاجاته الإنسانية وميولاته ، إذ نجد "كل فعل إلا ويستجيب لحاجة معينة ، كان هذا الفعل حركة أو تفكيرا أو شعورا".(٢)

ويجعل الطفل يشعر بالثقة بالنفس ، وبالرغبة في بناء الوطن وتطهيره من الظلم والاستغلال والجهل.

لهذا نجد العرض المسرحي يركز كثيرا على القيم والمبادئ الخلقية ، هادفا من وراء ذلك زرعها في نفسية الطفل حتى تكون شخصيته وفقها ، كقيمة التحلي بالخير في مقابل نبذ الشر ، باعتبار الحياة مزيجا من هذا وذاك ، وكذلك صفة التعاون والحرية والمسؤولية ، وكيفية الحفاظ على الأمانة وغرس بذور الفضيلة ، والصدق وغيرها من المبادئ الإسلامية التي تساهم في تشكيل العقل الإنساني وتكوينه تكوينا فعالا.

إن "المسرح يركز جهده في إطار تركيز الفكر والحدث والمعطيات الإنسانية التي أنضجتها المعاناة ضمن إطار فني متكامل ليغزو النفس من الداخل ويغرس فيها إرادة التغيير ، ويفجر طاقة النقمة على الواقع السيئ وينمي أو يبعث إرادة التغيير، يخرج الإنسان مشحونا محرضا وينجز عمليات التغيير في الواقع خارج دار العرض المسرحي".(٣)

وطفل القرن العشرين قد يجد في النشاط الدرامي متنفسا لتلك المكبوتات الناتجة

---

(١) عبد الهادي عبد المطلب ، المسرح المدرسي بين الدراسة والممارسة حصيلة التدريب التكويني لنيابة الحي المحمدي عين السبع ، مركز فرع التنمية والتعاون ، أيام 16 ، 17 ، 18 فبراير 1993.

(٢) جان بياجي ، التربية والنمو الذهني لدى الطفل ، مرجع سابق ، ص : 5

(٣) على عقل غرسان في مقابلة مع جمع عبد الصبور حول المسرح ، مجلة الثقافة العربية تصدر عن اللجنة الإدارية للإعلام الثوري بالجماهيرية الغربية الليبية الشعبة الاشتراكية عدد 6 يونيو 1981 . ص: 75.

عن ضغط الأنا الأعلى ، مما يسبب في ظهور مجموعة من الأمراض النفسية ، كالخوف والعزلة والانطوانية والإحساس بالنقض . فالطفل الذي يعتلى الخشبة يتمكن من التثقيف ونزع العقد أكثر من الطفل المتفرج ، وذلك بقدرته على مواجهة الغير وتحلية بالشجاعة في تجاوز المواقف الصعبة ، وتخليص نفسه من تلك الشحنات والانفعالات التي طالما قيدته عن تحقيق هدفه المنشود.

كما أن المسرح الطفلى الذي يقدم فيه الصغر العرض للصغار يكون أكثر فعالية وقدره على جعل الطفل يتابع العرض المسرحي بنوع من التشويق والمتعة ، بخلاف العرض الذي يؤدي فيه الكبار الأدوار للصغار . هذا من جهة ، ومن جهة أخرى ، فالطفل ينجذب ويتجاوب مع بني جنسه ومن هم في مرحلته . ويتضح هذا من تجربة قمت بها عن طريق استقراء آراء بعض الأطفال حول موضوع مسرح الطفل بدار الشباب بوجده ، حيث ثبت لي أن هؤلاء - تلاميذ المخرج والمسرحي ياسين مفتاح - يفضلون العروض التي يمثل فيها الأطفال ، نظرا لما يجدون فيها من إعجاب ومتعة وتجاوب.

كما أن الطفل الممثل يستطيع إيصال الفكرة المنشودة والتأثير في جمهور الأطفال: فالطفل إذا تعلم من الطفل أن الكذب من الصفات الرذيلة ، ستترسخ الفكرة في ذهنه وتصبح مبدئية . أما إذا قدمها الكبير ، فربما بمجرد أن ينتهي العرض ينسى هذه الصفة ، باعتبار أن الكبار الذين لا حق لهم في الكذب ، فالطفل إذن يستفيد أكثر ويتربى تربية فعالة من عالم الطفل نفسه الذي ثبت حقيقة مسرح الطفل حيث "إن الكلمة الصادرة عن الغير قد تثير الحاجة إلى المحاكاة أو التعاطف أو تبعث على التحفظ لكونها تدخل في صراع مع بعض ميولاتنا". [١]

إضافة إلى هذا ، فمسرح الطفل يساعد الطفل على أن يكتسب "رصيدا لغويا يمكنه توظيفه في عملية التعبير ويجعله يتعرف على جسده كطاقة خلاقة من خلال الحركة وآداء الأدوار والتحكم في الملامح زيادة على مستلزمات التأثيث المسرحي ومتطلباته في الكتابة والإخراج والتشخيص"[٢]

كما يساعده على عملية النطق والتفكير بدل الأخذ بما هو جاهز ، وكسب الكثير من المفاهيم والمعارف التي تنمي حسه الجمالي وقدرته العقلية والنقدية ، حتى يتمكن من المساهمة في العمل الإبداعي والفني ، لأن مسرح الطفل منه وإليه.

ولعل هذا ما جعل سعد أردش يقر ضرورة زرع مسرح الطفل في "مناهج التعليم

---

(١) جان بياجي . التربية والنمو الذهني لدى الطفل ، مرجع سابق ن ص: 5
(٢) بطاقة حول المسرح المدرسي جمعية التعاون المدرسي.

منذ بداية مرحلة التعليم العام ، فيبدأ التلميذ أو التلميذة يتعرف المعلومات العامة في المسرح ووظيفته الاجتماعية والحضارية ثم يتلقى معلومات تفصيلية عن أدب المسرح والفنون التعبيرية والفنون التشكيلية الداخلة في التركيبة المسرحية".[١]

ويتشرب الطفل كذلك من الحكاية سواء تلك التي يعتمد عليها العرض المسرحي ، أم تلك التي يسمعها أو يقرؤها ، لكونها تنطلق من التراث الذي يعتبر مرجعا في تكوين خياله ، وربطه بالواقع عن طريق ما تشتمل عليه من حكم وأقوال ، وتؤكد نادين دوكور في كتابتها "أن الحكاية وسيلة للتعرف إلى ثقافات أخرى وطريقة مثلي للاندماج ومحاربة التعصب".[٢]

وبذلك أصبح المسرح موضع اهتمام المسرحيين والنقاد والمهتمين بعالم الطفولة ، وكل الذين ينشدون غدا أفضل لمسرح الأطفال ، نظرا لوظيفته التربوية التي تتيح للطفل فرصة النمو الطبيعي ، وترضى حاجاته النفسية والجسمية والوجدانية والعقلية.

---

(١) سعد أدرش ، مستقبل المسرح في الخليج العربي ، مجلة الكويت 1981 ، ص: 137.

(٢) نعيمة طاي طاي ، الحكاية وسيلة لتعلم اللغة ، ندوة الفنون الشعبية بالجنوب المغربي ، أنوال الخميس ، 19 – 1 – 1985 ، ص: 7.

المبحث الثاني

السيد حافظ ومسرح الطفل

عندما نتحدث عن الأعمال الأدبية الجيدة في العالم العربي في ظل النكسة ، يطفو أسم أحد رواد المسرح العربي: الكاتب والمخرج الصحفي السيد حافظ الذي أنجبته الفترة الزمنية المتمثلة في عام 1948 وهي السنة التي عاشها العرب تحت وطأة الترسانة الصهيونية.

فقد توالت على الأمة العربية هزائم عدة ، وعمر الكاتب لم يتعد التاسع عشر . لهذا لم يعرف معنى الطفولة ولا المراهقة . أما في مرحلة الشباب ، فقد اكتوى بسلسلة نار من الهزائم ، ولعل هذا الجو المفعم بالصراعات والتناقضات ، ولد لديه الاهتمام بالمسرح باعتباره أكثر تعبيرا عن الواقع والحياة ، فاتخذ هذا الفن لذلك عنده طابعا عنون بالدم والثورة كما قال عنه عبد الكريم برشيد "السيد حافظ مؤلف ومخرج مصري ينتمي إلى جيل العنف والغضب والشعور بالإحباط فكان القلق ميزته الأساسية في الكتابة وهو قلق وجودي اجتماعي". (١)

إن الكاتب من جيل النكسة شارك في النضال الطلابي بالإسكندرية سنة ١٩٦٨ ، معلنا سخطه ضد كل القوى الخاذلة والخائنة في البلاد من جنيرالات وضباط .. ورفضه للوضع الذي تعيشه الأمة العربية المصرية في مجالات شتى سياسية ، اجتماعية ، ثقافية . من هنا كان القلق هو الطابع الغالب على كتاباته ، حيث عبر الكاتب عن وضعيته ووضعية جيله في ظل ذلك الاستبداد الغاشم بقوله: "جيلنا من الكتاب الذي لم يظهر إلى الآن .. جيل رائع مليئ بأشياء خفية مضيئة مكتوب عليها ممنوع الاقتراب من هيئة المسرح والثقافة الجماهيرية مرتع للفوارغ من كل شئ في الأقلام" (٢)

هكذا يتضح أن مبدعنا الكبير لم يكن من جيل الستينات المحظوظ الذي فتحت في وجهه هيئة المسرح والثقافة ، وإنما كان من أولئك الذين ظلوا يعانون التقوقع والتهميش بسبب انتمائه إلى الإسكندرية وبعده عن القاهرة مركز السلطة والثقافة . فكل هذا دفعه إلى التمرد والغضب "فجاءت على الاستبدال السياسي موازية

---

(١) عبد كريم برشيد : مسرح السيد حافظ بين التجريب والتأسيس ، دراسات في مسرح السيد حافظ ، ج١ مكتبة مدبولي ، 1984 ، ص: 76.

(٢) نفس المرجع.

لثورته وغضبه على الاستبداد الجغرافي". (١)

ورغم هذه الظروف المزرية التي عايشته ، لم يعرف معنى التردد في قاموس حياته ، بل ظل وجوده يتميز بقوة العزيمة والإيمان بالفكرة الحرة التي لم تولد إلا لتكون ثورة ورفضا لكل ما هو إنساني . وبذلك صار على صلة بالوطن والواقع والمجتمع ، محاولا إضاءة مغاور العتمة وكهوف الظلام التي غرسها أعداء الحرية والديمقراطية وعشاق الدكتاتورية . وكل هذا جسده الكاتب في قلب مسرحي وأداة معبرة معرفية وجمالية ، ساعيا بذلك إلى التغيير والتجديد شكلا ومضمونا.

"فالسيد حافظ خرج من خميرة ارض النيل كالصاعقة أو كالنار على الشارع المصري وكان يلتقط أنفاس البحر ويحمل نهر الكلام والرؤيا ويحمل موجات الإبداع للشارع الثقافي العربي قد جاء جيله مع النكسة .. وقد اقتحم السيد حافظ المسرح الطليعي حتى يكشف القناع عن الحرف العربي والظلام عن الاستعارة ويمحو الضباب عن الكتابة". (٢)

ومن البديهي أن يشكل المسرح هاجسا يوميا عند هذا الكاتب الذي لم يجد متنفسا ، لتفريغ شحناته التمردية والثورية إلا في هذا الفن المعبر بالفعل والحركة ، الرافضين لكل ما يكرس الوضع المتأزم من جميع النواحي "إننا نلمس في العمل الواحد في مسرحيات حافظ مضامين ذات إنسانية عامة لا تثير جانبا واحدا من جانب البناء الاجتماعي ، إننا تلمس في العمل الواحد كل ركائز التكوين الاجتماعي ـ الأخلاق، الدين، العلم، الحضارة، والتاريخ). (٣)

"إنه بحق ذلك الحاكم الذي لا يعرف ما يسمى باستراحة المحارب ، وذلك لآن الاستراحة لا تعني في النهاية غير الموت والفناء وسيادة الظلم والجهل والفقراء ، وكل معوقات الحياة . فهو يناضل حتى الموت أو ما بعد الموت إن كان ذلك ممكنا عن طريق الإبداع الذي يحمل رسالة نضالية. (٤)

علاوة على ذلك ، فالمؤلف ينتمي إلى "جيل السبعينات الذي ركز جهوده على القضية التي يجرأ أحد أن يناقشها وهي قضية الديمقراطية والحرية والسياسة والدفاع عن حقوق الإنسان المهضومة في مجتمع يفتقد إلى التقاليد الطبيعية

---

(١) عبد الكريم: برشيد مسرح السيد حافظ بين التجريب ، والتأسيس ، مرجع سابق ، ص: 77

(٢) ورد في كتاب ، مسرح الطفل في الكويت ، دار المطبوعات الجديدة ، ص: 99

(٣) شادي بن الخليل ، السيد حافظ والبحث عن دور المسرح الطليعي العربي ، مسرح الطفل في الكويت ، مرجع سابق ، ص: 63

(٤) نفس المرجع ص: 64

للعلاقة بين الحاكم والمحكوم.(١)

"فقد آمن المؤلف بما هو إنساني ، وراح يعبر عن الهوية العربية ، معتمدا على التراث كمخزون ثقافي ، يستمد من الحكايات الشعبية والحكم ، ويوظفها في مسرح الكبار والصغار ، أخذا مما هو قديم بغية بناء ما هو جديد في إطار تأصيل المسرح العربي باعتبار التراث هو "اللغة والعقلية والروح والتاريخ أيضاً هذا الذي عرف الاستمرارية ولم يعرف القطيعة أبدا".(٢)

وهو بعودته إلى التراث من أجل التأصيل "واستخدامه التاريخ أو الرمز لا يشير ، فقط إلى نوع من الإسقاط السياسي والإديولوجي بقدر ما يشير إلى عملية الوعي والإدراك من خلال ملحمة الصراع والمتناقضات في عالم الواقع ، والخيال ، وبهذا يثبت الكاتب انتماءه والتزامه بخصائص النزعة الطليعية بالأصالة والتجديد". (٣)

ولم يكن الدافع إلى هذا التجريب في المسرح إلا ذلك الواقع المتأزم . وبالرغم من سيادة الظلم والفقر ، تمكن الكاتب بكل مقوماته الفكرية والأدبية أن يتابع دراسته، حيث حصل على الجائزة الأولى في التأليف المسرحي سنة ١٩٧٠ قبل تخرجه من جامعة الإسكندرية قسم فلسفة عام ١٩٧٣، ثم بعد ذلك حصل على دبلوم في علم النفس والتربية وذلك سنة ١٩٧٥، كما أشتغل مديرا بقطاع الدراما وتشبع بالثقافة العربية وتمسك بجذوره الأصيلة وهو بهذا حقق قول غاندي "إنني أفتح نوافذي للريح من كل اتجاه ولكنني أتحدى أية ريح أن تقتلعني من جذوري". (٤)

وركز الدكتور مصطفى رمضاني على هذا التأصيل للمسرح العربي الذي تميز به السيد حافظ ، إيمانا بأن الأصالة جزء لا يتجزأ من الهوية والحضارة العربية الإسلامية إذ "يمكن القول بكثير من الاطمئنان إن المبدع السيد حافظ يسعى بجدية ووعي كبيرين إلى خلق صيغة مسرحية أدبية وفنية قادرة على استنطاق الذاكرة الجماعية لتقريب المتلقى من تراثه وحضارته ، وقد حاول في ذلك الاستفادة من بعض التقنيات المسرحية المعاصرة نظرا لطابعها الشعبي والجماهيري ومن ثم محاولته هذه إضافة أخرى جادة إلى كل المحاولات العربية الساعية إلى تأصيل

---

(١) مصطفى عبد الغني ، المسرح المصري في السبعينات الثقافية ، ص: 46.

(٢) عبد الكريم برشيد ، حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي ، دار الثقافة ، البيضاء ، ط 1 ، 1985 ، ص: 182

(٣) محمد عزيز نظمي ، السيد حافظ بين المسرح التجريبي والمسرح الطليعي ، مركز العربي للنشر والإعلام ، رؤيا ، ص: 17/ 18

(٤) غاندي ، ورد في مقال مجلة الثقافة العربية الليبية ، عدد 1981 ، ص: 82

المسرح العربي بعيدا عن كل أنواع التبعيات ا لفكرية الرامية إلى إذابة الهوية الحضارية للإنسان العربي المسلم". [١]

بيد أن "مسرح السيد حافظ يثير مناقشات واسعة وعنيفة لأنه يقتحم عوالم كثيرة ويمس مفهوماتنا الفنية والاجتماعية والفكرية والسياسية بصورة قوية مباشرة . ومن هنا كان لابد أن يثير مسرحه عاصفة من الآراء المعارضة على السواء خصوصا وأن جهد السيد حافظ فيه كثير من العمق والأصالة والحضارة". [٢]

وهذا ما تعرضت له أول تجربة مسرحية كتبها وهي كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى سنة ١٩٧٠، وهي عبارة عن مجموعة من الرموز المعبرة عن واقع الإحباط والملاحظ أن كل كتابات السيد حافظ تحمل فكرة الثورة ضد القهر والظلم وتعالج قضايا سياسية واجتماعية في ظل الاستعمار ، وتطمح إلى تحقيق العدالة والحرية والمساواة.

وفي هذا الصدد ظهرت مؤلفات مسرحية عديدة تحمل عناوينها دلالات عميقة "كالطبول الخرساء في الأودية الزرقاء "سنة ١٩٧١، ثم مسرحية "حبيبتي أنا مسافر" ، ثم" حدث كما حدث ولكن لم يحدث أي حدث ". وفي سنة ١٩٧٩ يطالعنا المؤلف بمسرحية" هم كما هم ظهور واختفاء أبو ذر الغفاري" ، ثم صدر له كتاب يضم ثلاث مسرحيات" "٦ رجال في معتقل" ، مدينة الزعفران" "وحبيبتي أميرة السينما" ، وهناك مسرحيات أخرى كلها تعبير عن المعاناة والمأساة وتعرية لواقع مستبد.

و"السد حافظ" لم يقتصر كتاباته على مجال الكبار ، بل دفعه ذلك الإحباط واليأس إلى الكتابة المسرحية للأطفال لعله يجد متنفسا له ، لأن هؤلاء الصغار رمز للتحدي والحيوية والأمل في بناء المستقبل الذي عجز الكبار عن تحقيقه . وهكذا ساهم في ثقافة إبداعية لطفل هو في حاجة إليها ، فكتب أول مسرحية بعنوان "سندريلا ليخطو بذلك خطوات أخرى نحو التأليف والإبداع في مجال المسرح الطفلي.

باختصار إن مسرح السيد حافظ سواء في عالم الصغار أم الكبار هو تجربة جديدة تتوق إلى عالم جديد ، نظرا لارتباطه بواقع الإنسان المصري خاصة ، والعربي

---

(١) د. مصطفى رمضاني ، كتاب السيد حافظ في المسرح التجريبي والمسرح الطليعي ، مرجع سابق ، ص: 200

(٢) شادي بن خليل النقد الإنساني والسياسة في مسرح السيد حافظ ، دراسات في مسرح السيد حافظ ، مرجع سابق ، ج 1 ، ص: 100

عامة ، ولدفاعه عن كينونته من خلال تكسير الجاهز بقوالب وصياغة مغايرة تساير موكبه الإبداعي وطموحه ، وذلك بلغة تعكس الأصالة العربية الإسلامية ، فهو بالفعل "شاب جرئ جدا وطموح جدا حطم بطموحة وجرأته قواعد المسرح من أرسطو إلى بريخت". (١)

وقبل الانتقال إلى مسرح الطفل عند السيد حافظ كما أسلفنا لابد من الإشارة إلى أن الساحة الأدبية في هذا المجال لازالت تعاني الفراغ والنقص ، ولازالت لم تشف غليل الطفل من ظمئه للنصوص والعروض المسرحية ، مما جعل عبد الكريم برشيد يقول "مسرح الطفل .. عربيا مازال في بداية الطريق هذا ليس عيبا ولكن العيب إلا يدرك واقعة وإلا يتجاوزه باستمراره(٢)

أكيد أن السيد حافظ آمن بأهمية مسرح الطفل ودوره التربوي في تنشئه جيل لا يعرف التردد . لهذا نجده انطلق من ذلك الطفل العربي الذي" يشكل بنيه حيوية متكاملة يصعب الكشف عن جانب من مكوناتها الإنسانية دون الرجوع إلى تلك البنية الكلية".(٣)

واستقراء واقع الطفل العربي الذي "يقع في مخ الكآبة نتيجة الإفلاس الإبداعي .. مزاج الطفل العربي مخرب ، كيف تنبت فيه شجرة العلم المباركة ؟ كيف نملأ حياته بالرؤيا الجديدة؟ كيف نمحى أوجاعه ، كيف نضئ جبهته الملطخة بفساد أفكارنا ؟ كيف نفعل هذا ونحن ننشد أمام عينيه في التلفزيون والمسرح والصحف والكتب أبجدية وهذيان أفكارنا".(٤)

من خلال هذه الأسئلة الاستنكارية ، وانطلاقا من هذه القراءة النقدية ، وهذا الانفصام بين واقع الطفل وبين ما يقدم له ، برز مؤلفنا إلى الوجود بأول تجربة في مسرح الأطفال: مسرحية "سندريلا"

وسندريلا اسم مشتق من كلمة فرنسية أصلها "cendrillon" : المرمدة أي الآلة التي يوضع فيه الرماد ، كما تعني المرأة أو الفتاة التي تقوم بالأعمال الشاقة الجارحة والصعبة (٥)

---

(١) على شلش – ورد في مقال – دراسات في مسرح السيد حافظ ج 1 ، مرجع سابق ص: 79.

(٢) عبد الكريم برشيد ، إطلالة على مسرح الطفل في الكويت ، سندريلا من الحكاية إلى المسرحية ، دراسات في مسرح السيد حافظ ، مكتبة مدبولي ، ج 2 ، ص: 2

(٣) د. مصطفى رمضاني ، كلية المتلقى والخطاب في مسرح الطفل ، سلسلة بحوث ودراسات ، المركز القومي لثقافة الطفل ، م، 13 ، 1999 ، ص:13

(٤) السيد حافظ سندريلا الجديدة في مسرح الطفل مرجع سابق ص: 61

(٥) معجم الفرنسية ، la rousse ص: 67

وهي مشتقة كذلك من ies cendres أي الرماد. (١)

إذن اعتمد السيد حافظ على هذه الحكاية الشعبية المعروفة عالميا ، والمتوارثة عبر الأجيال ليقدم لنا مسرحية تجمع بين التراث الإنساني بين الأصالة العربية الإسلامية ، فقد "أعطانا تركيبا جدليا لتفاعل الذات والموضوع أعطانا قراءة متميزة وكتابة مغايرة ، فهو قد قرأ الحكاية العربية بعين شرقية ، قرأها انطلاقا من مخزونة الثقافي ومن ضعة التاريخي والاجتماعي ومن إرثه الحضاري العربي الإسلامي". (٢)

والجدير بالذكر أن مسرحية "سندريلا" تقابها حكاية "سميمكة" الكويتية ، وهي الفتاة التي تعيش عيشة القهر والظلم ، وتجد عزائها في البحر بمساعدة سمكه تحقق لها هدفها. وهذا هو وجه التشابه بينهما.

وهي معروفة في واقعنا أيضاً بعيشة رماده . فسندريلا تروي حكاية فتاة طيبة يتيمه الأبوين بريئة تعيش تحت وطأة القهر الممارس عليها يوميا من لدن زوجه أبيها هنود وأختيها فهيمة ونعيمة ، ويتضح هذا من الحوار التالي:

لئيمة : هاتي مشطئ.

فهيمه : هاتي حذائي.

سندريلا : حاضر (تجري).

هنود : إغسلي.

سندريلا : حاضر.

فهيمة : فستاني.

سندريلا : حاضر.

هنود : نظفي.

سندريلا : حاضر. (٣)

وعندما يذهب الجميع إلى الحفل الذي أقامه الأمير ليتخذ من بين المدعوات عروسا له ، تترك سندريلا في البيت منهمكة في الأعمال وفاقدة الأمل في الذهاب .. ولكن سرعان ما يتحسن وضعها عن طريق مساعدة أم الخير بقدرتها الخارقة فتحضر الحفل . غير أنها أثناء عودتها تفقد أحد نعليها الذي كان دليلا للأمير كي يتعرف

---

(١) معجم الفرنسية la rousse **ص:** 67

(٢) إطلال على مسرح الطفل في الكويت ، سندريلا من الحكاية إلى المسرحية ، دراسة في مسرح السيد حافظ/ ج2 **ص:** 2

(٣) السيد حافظ سندريلا توزيع مركز الوطن العربي رؤية ص: 6 - 7

إليها ويتزوجها بعد ذلك. وهكذا تتخلص من حياة الشقاء والبؤس وتنتقل إلى حياة سعيدة في قصر الأمير، وبذلك تنتهي المسرحية وتحل العقدة التي شغلت بال الأطفال بانتصار الخير على الشر.

ولكن هل يمكن لسندريلا هذه أن تعيش معنا في عصر التكنولوجيا؟

لقد جمع المؤلف بين ما هو مادي واقعي وبين ما هو خيالي . لهذا جاءت كتابته المسرحية جديدة معتمدة على القصة الأصل ، ولكن بأدوات معرفية وجمالية مغايرة ، من أجل إعطاء سندريلا "صورة مقبولة لأبناء العصر الذي تعيشه بكل ما فيه من تقدم ومتناقضات فكانت أحادية في هذا المجال واضحة على حساب التوازن مع عقلية الطفل ، حيث كثرت الاسقاطات والرموز التي أراد بها إظهار ما يعانيه المجتمع بكل تباين طبقاته من أمير إلى البائع في الطريق ، فهذا أعطى الشعور بأن المؤلف أراد تقديم كل شئ لأبنائنا ، فجاءت الوجبة دسمه عليهم".[١]

وما نود الإشارة إليه أن السيد حافظ أضاف إلى سندريلا القديمة عنوانين لم يكن لهما وجود في الأصل الشعبي وهما الباعة والسوق وذلك لما يحملانه من دلالات رمزية فسندريلا عندما ذهبت إلى السوق لشراء ما طلبت منها زوجة أبيها ، رفض الباعة الاستجابة لطلبها ، رغم أنها تنتمي لشريحتهم ، ولعل الكاتب تعمد هذا التناقض ليضفي على البطلة الطابع لمأساوي التراجيدي وليبرز مدى همومها داخل المنزل وخارجه ، وكذلك ليجعل الطفل يشارك في العرض المسرحي الاحتفالي بانفعاله الوجداني وتجاوبه.

كما أن الشخصيات التي وظفتها تحمل هي الأخرى رمزيتها ، فأم الخير التي تمتلك القدرة الخارقة للحصول على ما تريد ، تطلب من سندريلا أن تقدم لها قليلا من الطعام . وبالفعل قدمت لها سندريلا ذلك بالرغم من عدم أحقيتها في امتلاك التصرف في هذا الأمر . ولما سألتها أم الخير عما ستقوله لزوجه أبيها ، أجابت قائلة: بقولهم أنه ضاع منى في السوق في زحمة المنادي.. لكن أم الخير لم ترض بهذا معبرة : لا .. سندريلا .. الكذب حرام.[٢]

سندريلا: صحيح الكذب حرام لكن هذه كذبة بيضة لأني عملت خيره في فقيرة مسكينة.[٣]

---

(١) سامي الباجوري "سندريلا : وجبه دسمة لأطفالنا تعيد الثقة إلى مسرح الطفل ، ، مرجع سابق ، ج2 ، ص: 34

(٢) مسرحية سندريلا ، مأخوذ من الحكاية الشعبية في مسح الطفل في الكويت ، سلسلة رؤيا ، ص: 15

(٣) نفس المرجع ص: 42

وتتدخل شخصية أم الخير لتحكي قصة الراعي الذي كان يكذب على الناس ، ويقول لهم بأن الذئاب أكلت أغنامه فيصدق الكل ويأتي لنجدته ، ولكن سرعان ما تحول هذا الكتاب إلى حقيقة ، حيث أتي اليوم الذي أكلت فيه الذئاب أغنامه خفا ولم يصدقه أحد.

فالمؤلف وظف أسلوب الحكاية داخل الحكاية لهدف تربوي ، يكمن في حثه الأطفال على التخلي عن الصفات الرذيلة التي تلحق الضرر بالإنسان ، والتحلي بالقيم النبيلة كالصدق والأمانة والإحسان ورد الجميل.

وهذه التقنية يستعملها الكاتب في أغلب مسرحياته الموجهة للأطفال ، وذلك لإيصال الفكرة المنشودة بطريقة غير مباشرة وفنية حتى لا يحس الطفل بالملل وبالنصائح المباشرة التي تثقل نفسيته.

وهناك لفته أخرى لا يجب إغفالها وظفها السيد حافظ تتمثل في إشراك عالم الحيوان ، حيث نجد الكلب "فورفور" والقط "سنور" والأرنب "مسرور" فهذه الحيوانات كانت تقف بجانب سندريلا في محنتها لكونها عانت الغربة في البيت ، ولم تجد متنفسا إلا فيما أو جده لها الكاتب من رفاق "من الحيوانات الأليفة والوفية ، وبهذا تعوض حب الإنسان بحب الحيوان"(١)

ولعل الكاتب باستخدامه لهذا العنصر ، أراد تحقيق التشويق لدى الأطفال والحث على ضرورة الرأفة والرفق بالحيوان ، وعدم تعذيبه كما فعلت هنود التي نسب لها المؤلف جميع الصفات القبيحة ، وكذلك لابنتيها فهيمة ونعيمة اللتين كانتا ضحية أسلوبها السلبي في التربية ، مما جعلهما صورة طبق الأصل لأمهما الشريرة .

وهناك إشارة من الكاتب إلى جمهور الأطفال موضحا بذلك أن الاعتماد على أسلوب الشر في التربية لا ينتج عنه إلا تكوين جيل خبيث يضر بنفسه وبالآخرين . كما يحث على عدم الاقتداء بهذه الشخصيات القبيحة ، والدعوة إلى القيم النبيلة التي جسدتها سندريلا ، وكذلك الأمير بتواضعه وإنسانيته وعدم اهتمامه بالجانب المادي باعتباره فضل الزواج من فتاة طيبة فقيرة ، ولكنها صلبة أصرت على قياس الحذاء ولم تقبل التفريط في حقها.

"فالسيد حافظ" نجح في إيصال مجموعة من القيم إلى الأطفال وتعرية الواقع بكل تناقضاته وطبقاته وهو يقول : "إننا نقدم للأطفال في المسرح شخصيات معظمها

---

(١) عبد الكريم برشيد إطلاله على مسرح الطفل في الكويت ، دراسات في مسرح السيد حافظ ، ج2 ، مرجع سابق.

من الطبقات العليا وننسى أن نقدم الطبقات الدنيا ، حتى يعرف الطفل مجتمعة فإذا كان من الطبقة الدنيا شهد نفسه ، وإذا كان من الطبقة العليا شاهد مجتمعة".[١]

فمسرحيته إذن تحمل خاطبين : أحدهما موجه إلى الصغار من خلال فتاة صغيرة وحيوانات يحبها الأطفال ويتعاطفون معها ، وحكاية تدعو إلى بعض المفاهيم الهادفة ، وآخر موجه إلى الكبار الذين يسهرون على تكوين جيل الغد . وبذلك كانت هذه التجربة المسرحية تربوية جسد من خلالها "المقولات التي أراد تقديمها للطفل وكان أمينا على أن يخاطبه بلغة يفهمها ويدركها أيضا كما أن الرمز كان واضحا للطفل دون تعقيد وابتعدت المسرحية عن التفاهات التي امتلأت بها نصوص الطفل الأخرى التي اعتمدت على الإضحاك الأبله والسب والتنكيت وكان حوارها جيدا مبتعدا عن اللغو والفوضى والتعاليم الخاطئة".[٢]

وما كادت سنة ١٩٨٣ تنتهي ، حتى طالعنا السيد حافظ بمسرحية "الشاطر حسن" وتدور أحداثها حول شاب ذكي ينتمي ، إلى طبقة فقيرة . فقد كان هذا الشاب يذهب دائما مع صديقه مختار إلى السوق ، ولم يبخل يوما بمساعدته لجميع الناس .. وذات يوم زارت إحدى الأميرات السوق ، فضاع منها كيس النقود ، وإذا الشاطر حسن يجده . ولما علم بأنه خاص بالأميرة ست الحسن هرع ليرره إليها ، غير أنها دخلت القصر بسرعة فأصر على إرجاع هذا الكيس محاولا القفز من السور المحيط بالقصر ، لكن من سوء الحظ يقع في يد الحراس الذين سرعان ما تركوه راكعين ظنا منهم أنه الأمير نظرا لوجه التشابه بينهما ، ولما علم السلطان بهذا التشابه أمر بأن يحضر الشاطر حسن في الحين ، وما إن رآه حتى عرض عليه فكرة الاستبدال ليحل كل منهما محل الآخر ، وبالفعل خرج الأمير في ملابس تنكرية.

وهذا يذكرنا بهارون الرشيد الذي خرج هو الأخر متنكرا ليتفقد أحوال الرعية ولكن برغبته عكس الأمير الذي أبو الحسن بسبب ضغط الوزير الذي أوهمه بالمرض . وكذلك تنكر الشاطر حسن كما تنكر أبو الحسن – خلال الأيام الثلاثة المحددة للتنكر تحمل الشاطر حسن مسؤولة الحكم ، حيث نصف المظلومين وأخرجهم من السجن وأعلن الحرب على جزيرة الأمل كما عرف الأمير الأصلي حقيقة وزيرة . وبعد انتهاء المدة المحددة عاد الأمير إلى القصر وأعلن زواجه بست الحسن وشكر

---

(١) عن فاديه الزعبي ، مسرح الطفل ودوره التربوي ، مسرح الطفل في الكويت ، السيد حافظ ،ص : 57

(٢) عب المحسن الشمري ، مسرحية سندريلا استفادت من أخطاء قفص الدجاج ، مسرح الطفل في الكويت ، مرجع سابق : 16

الشاطر حسن على المعروف الذي أسداه له.

أول ما نلاحظه على مسرحية الشاطر حسن أنها قامت على حكاية أبي الحسن المغفل وهارون الرشيد ، وعدل المؤلف عن ذكر أسماء النص الشعبي بعينها ، فجعل هارون الرشيد يمثله الأمير ، والشاطر حسن يمثله أبو الحسن .. ويبقى التشابه نسبيا بين المسرحيتين لكون مسرحية الشاطر حسن تختلف من حيث تكوين أبطالها وشخصياتهم . والمؤلف تعمد هذه التقنية في مسرحيته ليضفي على الحكاية القديمة نوعا من التجديد كي يساير العصر وواقع الطفل العربي الذي يعيش في فترة زمنية تختلف عن زمن النص الشعبي . ولعل استخدامه لأسم الشاطر حسن إلا دلالة على إثارة جمهور الأطفال ودفعهم إلى التفكير والخيال الواسع فيما سيفعله هذا البطل الذي عبر عن ذكاءه وجسده في أعماله التي قام بها حين تقلد الحكم ، فلم يقف المذهول العاجز أمام الملك كما فعل أبو الحسن الذي بصم حكمه بالاجترار والطغيان وعاش مع حلم اليقظة.

إن السيد حافظ بتوظيفه لشخصية الشاطر حسن وشخصية الأمير يكون قد كشف القناع للطفل عن مجموعة من القضايا المتعلقة بالواقع العربي ، بطريقة فنية ساهمت في تمرير مفاهيم وقيم نبيلة يجب على الطفل اكتسابها.

فالشاطر حسن رمز للإنسان الذكي يفرض ذاته بما لديه من خبرات تساعده على التحكم في زمام الأمور ، بالرغم من انتمائه الطبقى الشعبي الذي ذاق من مرارة السلاطين.

كما أنه رمز لذلك الكائن الذي يعرف معنى الديمقراطية ، ويكره الظلم ويجابه في المواقف الصعبة ، ويطمح إلى حكم قائم على العدل والمساواة في البلاد . ومن هنا يكون المؤلف قد حقق فكرته التي حاول في كل مسرحياته أن يزرعها في الناشئة ، والمتمثلة في كون أن الإنسان هو الذي يغير حاله ، فهو "موقف قبل أن يكون عنصرا أي أن الفكر يسبق ظاهرة تشكيلية". [١]

وإذا كان القدر هو الذي تحكم في شخصية "أوديب – الذي قتل أباه وتزوج أمه مقترفا بذلك إثما كبيرا – فإن الإنسان عند السيد حافظ "يتحكم فيه القدر الاقتصادي والسياسي والاجتماعي ، وهذا ما يحدث مع الشاطر حسن عندما اتخذ قرار الحب ولا شيء غير الحرب استنبط قراره من الشارع وتبقى للشارع كلمته القوية ورأيه الصريح". [٢]

كما يتضح هذا كذلك من خلال ما فعله الأمير فقد برز في البداية بمظهر سلبي

---

(١) نادر القنه ، مسرحية الشاطر حسن ، دراسات في مسرح السيد حافظ ج1 ، ص: 17 . مرجع سابق.

(٢) نفس المرجع ص: 16

يتمثل في عجزه عن تسيير أمور البلاد بسبب ضغط الوزير وإيهامه بأنه مريض ، والمرض هنا رمز للحكم الفاسد الذي يحتاج إلى المعالجة . والشاطر حسن كان بمثابة وسيلة للعلاج ، ويتجلى هذا في نهاية المسرحية ، حيث احتك الأمير بالشعب ووضع حدا لسلطة الوزير وبطشه. والكاتب من خلال هذا يحاول توعية الطفل بنظام الحكم ، موضحا بذلك أن السلطان إذا ابتلى بحاشية فاسدة ، دفعته إلى الهلاك وإذا كان مخلصا لشعبه ، عرف معنى السعادة التي أساسها ما هو خلقي وروحي وليس ما هو مادي.

فالنص يحمل مجموعة من القيم التربوية الهادفة الموجهة إلى الطفل ليكون عضوا فاعلا مستقبلا ، كالأمانة والمسؤولية والعدل وحب الوطن والدفاع عنه مهما كلف الأمر ، وعدم الإغراء بالمراكز والسلطة والنفوذ ، كما هو الشان مع أبي الحسن المغفل ، بلا ينبغي الدفاع عن الحقوق المهضومة والكرامة والحرية ، التي "لا يمكن أن تمنح بل أن تؤخذ عنوة تسترد بأسلوب نضالي معين فيه التصميم والإصرار والتضحية والتذكر".(١)

ومادام الشاطر حسن يمثل النموذج الذي توفرت فيه هذه الصفات ، فالكاتب إذن يدعو من خلاله جمهور الأطفال للاقتداء بهذه الشخصية ، والابتعاد عن الأخذ بشخصية الوزير الخائن – رمز الاستغلال والفساد الذي يضع حدا بين الحاكم والمحكوم – عن طريق إخفاء الحقائق وتشوييها.

والسيد حافظ في مسرحيته يريد أن يصنع جيلا طموحا قويا واقعيا لا يتواني في أخذ قراراته بنفسه ، جيل الرفض والثورة على كل الأشكال . ولعله من خلال هذا كذلك يعيد في كل طفل عربي طفولته التي لم تعرف معناها إلا بلسان ثائر غاضب ، تمكن من سبر أغوار الطفل وترسخت لديه فكرة ، وهي أن الطفل العربي في كل مكان "مطارد بأجهزة الإعلام صباح مساء يسمع ، إنه محاط بكل قضاياه الواقعية.."(٢)

لهذا لا يستطيع الهرب من واقعة والكاتب بتعريته لهذا الواقع ، لا يطرح تجربة جديدة ، وإنما يقدم مسرحا موجها للأطفال ، يستطيع تحقيق الفرجة والمشاركة الفعلية.

وفعلا تمكن "السيد حافظ" أن يقدم مسرحا هادفا للطفل ، وذلك من خلال خطابه

---

(١) فيصل السعد ، مسرحية الشاطر حسن ، مسرح الطفل في الكويت ، مرجع سابق ، ص: 38
(٢) نادر القنة ، مسرحية الشاطر حسن ، دراسات في مسرح السيد حافظ ،مرجع سابق ، ص: 18

المسرحي الذي حمل رسالة تربوية محاولا تكوين الطفل تكوينا متوازنا مبنيا على أسس وقواعد خلقية متينة تصنع منه إنسانا قويا متشبثا بأصالته ، وهنا تكمن أهمية التراث والحكايات الشعبية التي يعتمد عليها ، حيث يلبس العناصر القديمة أثوابا جديدة ويستنطق شخصياتها بلغة بسيطة ، وبأسلوب يحقق الانسجام بين الأحداث والشخصيات حتى يناسب إدراك الطفل ويدفعه للتفكير والمشاركة.

إضافة إلى النموذجين السابقين ، سأحاول تسليط الأضواء على نموذج آخر من مسرحيات السيد حافظ "يتمثل في مسرحية" عنترة بن شداد".

كتب المؤلف هذه المسرحية 1989 . وهي تروي سيرة شاعر جاهلي كان الناس يحتقرونه لسواد بشرته ونسبه لأم من العبيد . ولكنه كان رجلا شهما وفارسا مغوارا. يذوذ عن قبيلته في السراء والضراء كما عرف بلوعته وحبه لابنه عمه عبلة التي كان حبها يساوي حب القبيلة.

يتضح من خلال المسرحية أن عنترة بن شداد رجل قوي لا يعرف الخوف والتردد في مجابهته المخاطر ، وقد كرس حياته للدفاع عن قبيلته ضد القبائل الأخرى ، التي حاولت الاستحواذ عليها ، ويتجلى هذا من خلال قوله: "أنا أعطي القبيلة كل ما أملك من دم وجهد وعرق".(١)

ما يثير انتباهنا في مسرحية عنترة بن شداد أنها تناولت فكرة الوطن محوريا. وانطلاقا من هذا ، حاولت تمرير مجموعة من القضايا والمفاهيم للطفل ، فهو بدأها بالدعوة إلى حب الوطن والدفاع عنه ، وختمها بأمله في تحريره من بطش القبائل الأخرى ويتضح هذا من خلال الأغنية الختامية التي رددها في آخر المسرحية كل من عنترة وعبلة.

في سبيل الوطن نضحي بالغالي بأرواحنا بدمائنا .. بمالنا .. (٢)

كما أراد الكاتب أن يكون أطفالا واقعيين يتميزون بالصراحة . وهذا يتضح من خلال نبذ عم سالم للكذب ، الذي ادعاه الطفل ، واتخذه حجة حتى لا يفتح الباب ، ساعيا بذلك إلى إتمام اللعبة . وهذه الفكرة تحيلنا على ما سلف ذكره في عنصر اللعب الذي هو حاجة فطرية ورغبة يميل الطفل إلى إشباعها . وهناك أيضاً قضية أخرى مهمة أشارت إليها هذه المسرحية هي وسائل الإعلام وعلى رأسها التلفزة التي توهم الطفل بما تقدمه من برامج تافهة ، تتمثل في أفلام الجريمة والعنف التي

---

(١) السيد حافظ ، مسرحية عنترة بن شداد ، مكتبة الوطن العربي ، ص: 16

(٢) المسرحية السابقة ، ص: 17

تقوي الميول المريضة لدى الطفل ، وتعلمه السلوك العدواني الذي يرافقه إلى الكبر . وبدلا من أن ينمو نموا متوازنا يخدم الوطن ، ينمو منحرفا ويساهم في تكريس الوضع وفساد البلاد.

إضافة إلى ذلك ، فالمسرحية اتسمت بطابع الحكم والرمزية عبر شخصية عم سالم ، فهذه الشخصية ساعدت البطل وأنقذته من بطش الحية الشريرة حين ذهب للبحث عن التفاحات الثلاث ليثبت بذلك مهارته وشجاعته في الدفاع عن القبيلة ويتزوج بذلك عبلة . ومن هذه الحكم التي وردت بلسان عم سالم:

العلم نور.

في السرعة الندامة والتأني السلامة.

ليس بالطعام وحده يحيا الإنسان.[١]

فهم سالم كان اللسان الناطق للسيد حافظ في توجيه الطفل وزرع في نفسه الأخلاق الحسنة ، كالصدق وحب الوطن والشجاعة ، وضرورة الاقتداء بعنترة الذي استطاع أن يفرض وجوده بالدفاع عن الوطن وتحقيق هدفه المنشود.

علاوة على ذلك ، فالسيد حافظ يوضح للطفل أن الإنسان الشريف هو ذلك الذي يجعل المصلحة العامة فوق كل اعتبار ويدافع عنها بشجاعة ، وليس ذلك الذي ينساق وراء المال والجمال والمصالح الذاتية ، كما حدث بالنسبة لضرغام وعمارة والربيع . يقول عم سالم في هذا الصدد:

جاء الربيع بماله وطمع في عبلة .. رفضته عبلة.

وجاء عمارة فرفضته عبلة . وجاء ضرغام بقوة عضلاته فرفضته عبلة.

ولكن عنترة غير كل هؤلاء .. عنترة بن عمها شداد تعرفه ويعرفها.[٢]

وهكذا يدعو مبدعنا الأطفال إلى التمسك بالمثل العليا وبالبطولة الجماعية التي مثلها عنترة بن شداد ، والاقتداء بها ، كما يحثهم على تحقيق العدل والمواجهة في المواقف الصعبة والدفاع عن حرية الوطن وكرامته مهما كان الثمن: فالمسرحية تعكس مجموعة من القيم والمفاهيم ، ولم تهدف إلى التسلية . وقد صدق ريتشارد كرين أحد كتاب المسرح الحديث حين قال: "إن غرض المسرح ليس أن يسلى فحسب ، بل أن يدهش ، يعلم ، يربى ويثقف".[٣]

---

(١) المسرحية السابقة ، ص: 23

(٢) المسرحية السابقة ، ص: 17

(٣) عيسى حسني الجراجرة ، الغرباء وأيام الوردة والثورة العربية الكبرى ، مجلة الدوحة ، عدد 29 **مايو** 1978 **، ص:** 134

وإذا كان المسرح يشبع رغبات الأطفال المعرفية بما يقدمه لهم من خبرات وأساليب متنوعة ويثير فيهم حرية التفكير والخيال والإبداع ، فلا عجب إذن قلنا إن "السيد حافظ" نجع في الوصول إلى ذهن الطفل ولبى حاجياته النفسية والاجتماعية بأسلوب فني قريب من إدراكه ، وبلغة بسيطة وحوار ساعد على إثارته ، وكذا من خلال توظيف التراث الحكائي الشعبي . فأبطال المسرحية من تراث ألف ليلة وليلة ومن مخزون ثقافي شعبي ، ولكنهم يظهرون في ثوب جديد يساير تكوين طفل القرن العشرين ، ويخرجه من ذلك العالم الطبيعي المغرق في التجريد ويربطهم بالعالم الواقعي.

وما قمنا به في هذا المبحث ما هو إلا إطلاله على بعض النماذج المسرحية المقدمة للطفل ، قصد إبراز خصوصية مسرح الطفل عند "السيد حافظ" ليس إلا . وللمؤلف مسرحيات أخرى كمسرحية "سندس" التي كتبها سنة ١٩٩٠، ومسرحيتي "لولو والخالة كوكو وأولاد جحا" ، وكذلك مسرحية "قميص السعادة" التي سنقوم بتحليلها.

الفصل الثانى
تحليل مسرحية قميص السعادة
المبحث الأول
المكونات الفكرية لمسرحية قميص السعادة

ملخص مسرحية قميص السعادة

تتضمن مسرحية "قميص السعادة" فصلين: تدور أحداث الفصل الأول في القصر بين السلطان وحاشيته ، والأميرة ست الحسن . وتتمركز أحداث الفصل الثاني في سوق المدينة ، حيث يظهر السلطان ودندش في ملابس تنكرية.

يلخص هذان الفصلان في مجملهما حكاية السلطان الذي ابتلى بحاشية فاسدة ، تتصارع فيما بينها لتحقيق رغباتها المادية ، معتمدة في ذلك على أسلوب الاضطهاد والاستغلال.

تبدأ المسرحية بمناداة الحراس على الطبيب شعبان ليعالج الأمير حسان ، الذي أوهمه وزيره بأنه مريض ، وأنه لا يجب أن يخرج من قصره بتاتا . وكان هدفه من وراء ذلك هو أن يحجبه عن شعبه . وهكذا اتفق الثلاثي الجهنمي: الوزير ورئيس الشرطة والطبيب شعبان على خداع الأمير موضحين له ، أن الشفاء من هذا المرض الخطير يكمن في قميص السعادة ، ومن مميزات هذا القميص أنه لا يمكن شراؤه ، إذ لابد من الحصول عليه من أسعد سعيد في البلاد ، غير أن هؤلاء لم يستطيعوا تحقيق هدفهم المنشود ، لأن دندش المهرج سمع الحوار المزعوم الذي دار بين الشخصيات الآنفة الذكر ، وأخبر السلطان بذلك . بيد أن هذا الأخير كان يعلم بحقيقة الأمر ، ولم يصدق تلك الخزعبلات والخرافات الناتجة عن تطلع الوزير إلى الحكم ، ورغبته في الغنى على حساب الطبقة الشعبية الفقيرة.

فقد ظن السلطان أن الشعب المظلوم يكن له الكراهية والحقد ، مما جعله إنسانا يائسا يعيش الانطوائية والعزلة . ولكي يتخلص من ظلم الوزير ، طرح عليه دندش فكرة الخروج من القصر لمعرفة حقيقة الرعية وحقيقة الحاشية. وبالفعل خرج السلطان متنكرا في ملابس صياد فقير أسمه الشاطر حسن ودندش في ملابس المعلم مختار . اتفق الاثنان على الخروج ليلا من الباب السري والمكوث خارج القصر ثلاثة أيام . وأقنعت مرجانه الأمير أيضاً بالتنكر والتخلص من السجن الذي وضعها أبوها فيه لرفضها الزواج من الأمير . وقد التقى الجميع في سوق المدينة

وسط الباعة ، ولم يعرف أحدهما الآخر إلا دندش ومرجانه . باعتبارهما أصحاب هذه الخطة . وأثناء التجول في السوق سمع السلطان الحديث الذي دار بين شرائح مجتمعة ، وتأكدت له حقيقة رعيته ، حيث تهافت الشعب المقهور على جلب قميص السعادة المطلوب ، محبة وإخلاصا ورغبة في شفاء الأمير ، وليس طمعا وفي الألف دينار . فقد عايش الأمير معاناة شعبه دون أن يعرفوه ، وأدرك حقيقة الوزير وعملائه إذ استغل هؤلاء مركزهم الاجتماعي في إهدار كرامة الشعب ، وامتصاص عرق جبينه بطرق استغلالية مختلفة.

وبعدما تعقدت الأمور في القصر ، وأصبح البحث عن السلطان أمرا أكيدا ، طلب دندش من السلطان العودة إلى القصر ، إلا أن الوضع ازداد تفاقما وحدة عندما حاول كل من رئيس الشرطة والطبيب شعبان إلحاق الضرر بالسلطان، وهذا ما دفاع بالأميرة إلى إزالة الستار عن وجهها ، فدافعت عن الشاطر حسن المظلوم ، دون أن تعلم بأنه السلطان . غير أن رئيس الشرطة شك في تنكره وكشف عنه ، ليجد نفسه مفزعا أمام السلطان بعينه ودندش المهرج . وهكذا تيقن السلطان من خداع وزيرة وفضح نواياه أمام الملأ.

وتنتهي المسرحية بانتصار الخير على الشر ، إذ نصر السلطان المظلوم وعاقب الظالم أمام الشعب ، فعزل رئيس الشرطة والقاضي ، وأعلن زواج فضل من فاطمة ، كما فرض على الطبيب شعبان معالجة المرضى بالمجان . ونظرا لصلة القرابة بينه وبين الوزير ، فقد ترك عقابه لست الحسن التي كانت لديها فكرة خاطئة عن السلطان من قبل.

وتنتهي المسرحية كذلك بإعلان زواج الأمير من الأمير ودندش من مرجانة. لتبدأ حياة جديدة بعد تطهير البلاد من الداخل والبحث عن جنود قادرين على الذوذعن الوطن. بكل مسؤولية ، ومحققين العدل والمساواة والحرية.

المكونات الفكرية لمسرحية قميص السعادة:

أصدر "السيد حافظ" مسرحية قميص السعادة ١٩٩٣ وأول ما يلفت انتباهنا ونحن نتفحصها هو ذلك التشابه بين العناصر المكونة لها وبين مسرحية "الشاطر حسن" حيث أصاب اليأس والإحباط الأمير ودفعه إلى الخروج من قصره متنكرا ليلامس أحوال الرعية.

وإذا كانت المسرحية "الشاطر حسن" قامت على النص الشعبي لحكاية أبي الحسن المغفل وقصص الشطار والعيارين ، وبالخصوص على تراث ألف ليلة وليلة ، فإن مسرحية "قميص السعادة" ارتشفت من نفس التراث ، واعتمدت على حكاية

"الشاطر حسن" هذا البطل الذي يعتبر القاسم المشترك في الجمع بين أجزاء الحكايات لخلق بناء درامي تتفاعل فيه مجموعة من الشخصيات والأحداث ، لتعكس فكرا وواقعا معينا.

فقد حافظ الكاتب في مسرحيته على أسماء بعض الشخصيات النمطية كما وردت في مسرحية "الشاطر حسن" ، كالأمير حسان والوزير والأميرة ست الحسن والشاطر حسن ، والمعلم مختار ، وعدل عن شخصية الشاطر حسن . فإذا كان في القصة الشعبية درويشا يحلم أحلاما المسرحيتين أبدعه المؤلف تأكيدا لفكرة أن الإنسان موقف وأن الحاكم حين ينزل إلى الشاعر ويقف على معاناة شعبه ويستبصر أموره ، فيصدر أحكاما بعيدا عن المنافقين وبطانة السوء الذين يزيفون الحقائق ويحجبونها عن الحاكم ، لخدمة مصالحهم الشخصية وتحقيق رغباتهم المادية "هذه هي لعبة الكاتب التي يريد أن يوصلها إلى الأطفال جيل الغد .. الذين عليهم أن يعيشوا الحرية والكفاح والدفاع عن الوطن". (١)

كما حافظ المؤلف على الفضاء الذي دارت فيه أحداث مسرحية "الشاطر حسن" من حيث المكان: القصر والسوق ، قد يحيل القصر على وجود حاكم للبلاد وحاشية وحياة نمطية معينة، كما يوحي السوق بوجود باعة ونماذج بشرية ويرمز لصراع القيم والمواقف والطبقات.

ومن حيث الزمن ، فقد حافظ الكاتب على المدة الزمنية للتنكر: ثلاثة أيام في النص المسرحي "الشاطر حسن" وكذلك الخروج ليلا لتفقد أحوال الرعية . ولم يحافظ على أحداث المسرحية السابقة الذكر ككل . وإنما ركز على الأحداث التي تلائم طرحه الفكرية وتخدم الحدث والبناء الدرامي لكي يتجاوب مع هدفه المنشود من مسرحية "قميص السعادة".

فقد أنطلق الكاتب إذن من تراث ألف ليلة وليلة ولم يتقيد بزمن معين ، وإنما جعل الماضي حاضرا والحاضر مستقبلا ليساير واقع الطفل العربي الذي يعيش عصر التكنولوجيا ، إذ انعدمت القيم الروحية وطغى الجانب المادي وأصبح الإنسان يتعطش إلى السعادة الحقيقة . ولعل عنوان المسرحية يعكس هذه الفكرة التي أراد الكاتب أن يوصلها إلى جمهور الأطفال والكبار . فالقميص رمز لما هو مادي والسعادة إشارة إلى ما هو معنوي ، وهذا العنوان مفتاح النص ، حيث يحيل على

(١) صالح الغريب ، يحكي بالسياسة والحل عنده هو إعلان الحرب ، الهدف 1 سشتنبر 1984 ، دراسات في مسرح السيد حافظ ج1 ، ص: 25

السؤال المطروح ضمنيا في المسرحية: هل السعادة تكمن فيما هو مادي ؟ إن الجواب عن هذا السؤال نستشفه من المسرحية ذاتها.

اعتمد المؤلف على حدث إيهام السلطان بمرض علاجه يتمثل في قميص السعادة . وهو بذلك قد جمع بين ما هو خيالي وما هو واقعي ليقدم للطفل صورة معبرة عن واقع معيش ، يعج بالصراعات والتناقضات من خلال تفاعل مكونات النص وأحداثه ، لا سيما وأن الكاتب يؤمن بان الطفل العربي محاط بأجهزة إعلامية وقضايا واقعية لا يستطيع الهروب منها . لهذا يحث على توعينه وتكوينه سياسيا واجتماعيا واقتصاديا ليدافع عن وطنه ، ويحميه من كل الشوائب التي تنخر جسم الأمة وتشتت كيانها.

وقد اشتمل النص على صفات تعكس المواقف والقيم الموجودة في الواقع ، من خلال تعارض الشخصيات بين السلب والإيجاب ، في شكل درامي ينتهي بانتصار الخير على الشر. وتتمثل هذه الصفات في: العدل – الظلم ، الغني – الفقر ، الصدق – الكذب ، الخيانة – الأمانة ، الشقاء – السعادة . وهي تحيل كذلك على وجود عالمين متناقضين يمكن أن نستدل عليهما بالشكل التالي:

عالم الخير		عالم الشر
الأمير حسان		الوزير
ست الحسن		رئيس الشرطة
دندش		العساكر
مرجانه		الطبيب شعبان
إبراهيم الأقرع	صـــراع	السياف
أم سعيد		القاضي
بعدان		دور سلبي يكرس الفساد
دور إيجابي يحارب الفساد		الإنهزام
الانتصار		

فعالم الخير تمثله شخصيات إيجابية تهدف إلى تطهير البلاد من الفساد لبناء وطن قادر على مواجهة التحديات الخارجية . أما عالم الشر فتعكسه نماذج سلبية ، وما

أكثر في الواقع العربي ككل . وهي تسعى إلى تكريس الفساد لخدمة مصلحتها الخاصة.

الجدير بالذكر أن السيد حافظ بتوظيفه لهذه الشخصيات اعتمد على الأضداد ، ليتمكن الطفل من التمييز بين الأشياء والصفات الخيرة والشريرة . فهو أراد أن يزرع في نفسيته قيما نبيلة هادفة ، كالفضيلة والعدل والصدق والأمانة والحرية والشجاعة ، وضمنها مرر دعوته إلى تجنب الصفات الرذيلة ، كالكذب والخيانة والظلم والاستغلال والتجسس الذي نلمسه من خلال الحوار الآتي:

حسان : مش قلت بلاش تتصنت يا دندش على الكلام.

دندش : أي سبب ودني يا مولاي .. حرمت مش ح أعمل كده تاني. [(١)]

كما أن الكاتب يهدف إلى تكوين جيل متمرد ثائر وقادر على استئصال الظلم ، وتطهير البلاد من الفساد ، الذي جسدته في المسرحية النماذج السالفة الذكر، فقد استغلوا مراكزهم لتحقيق أهدافهم الخاصة واعتمدوا على السرقة والخداع والنفاق:

الوزير : ولد يا همام .. أسمع الكلام.

رئيس الشرطة : بلا ولد يا همام بلا نيلة . داخل تزعق فيا .. ماشي تزعق فيها وكل حاجة تقول الشرطة .. الشرطة ..

الوزير : هووش .. هووش ولد يا همام أنت تجنيت .. ما أنا سايبك تأخذ من الناس اللي أنت عايزة ؟ وبيوصلك حقك بالتمام والكمال .. خلاص اسكت.

رئيس الشرطة: مش ساكت بتزعق ليه قدام العساكر ، أنا كل يوم باجمع الضرايب وأنت توصل ربعها للخزنة والباقي تشفطه في جيبك تسرقه. [(٢)]

علاوة على ذلك ، يتضمن النص خصائص وقضايا تربوية ، إذ يطرح أكثر من قضية حياتية هامة ، ويفتح أمام الطفل آفاقا تتجاوز الكائن إلى ما هو ممكن ، وما ينبغي أن يكون ، وذلك عن طريق الدعوة إلى التواصل في العلاقات الإنسانية ونبذ الفوارق الطبقية القائمة على استغلال القوى للضعيف والغني للفقير ، وعدم استغلال ثقة الأمناء في إهمال الواجب المفروض تجاه النفس الإنسانية والعمل

---

(١) السيد حافظ ، مسرحية قميص السعادة ، دار المطبوعات الجديدة للطباعة والنشر والتوزيع ، الإسكندرية ، ص: 33

(٢) المسرحية ، ص: 6 - 7

والوطن . فهو بذلك يفجر في كيان الطفل روح الفعل والثورة على الأوضاع الفاسدة ، ويحذره من عدم الاستكانة والاقتداء بأمثال الوزير. فهذا الوزير هو الذي أوهم الأمير بعلاج قميص السعادة ليبعده عن الشعب الذي يفتقر بنفسه إلى السعادة الحقيقية:

سمعان : ح تقوله أن علاجه في قميص أسعد سعيد .. واللي يلبس القميص دا يبقى سعيد . قميص أسعد سعيد فاهم. [١]

شعبان : عاوزني يا وزير أكذب على السلطان..

إضافة إلى ذلك ، يشير الكاتب إلى بعض المهن الإنسانية التي يعتمد أصحابها على الغش والرشوة ، لهدف مصلحي شخصي ، كمهنة الطب التي عكسها شعبان ، ومهنة القضاء التي جسدها القاضي:

رئيس الشرطة: ما أنت طول عمرك كذاب . عيان بالمغص تديله دواء القلب .. واحد عيان بعينه تديله دواء لرجلية .. طول عمر طبيب تعبان يا شعبان .. [٢]

حسان : يا قاضي خنت الأمانة وقلبت العدل وظلمت الفقير والجعان ووقفت جنب الغني والشبعان. [٣]

وعلى هذا الأساس استهدف الكاتب ترسيخ بذور الفضيلة والأمانة والإحساس بالمسؤولية في نفسية الطفل لكي يبتعد عن الخيانة والسرقة ، وعن كل الصفات الرذيلة التي تستغلها الطبقات العليا لقهر الطبقات الفقيرة.

وقد تفهم من المسرحية كذلك إشارة الكاتب إلى النظام الجبائي الذي أصبح يعتمد على فرض الضرائب بشكل يفوق طاقة الشعب ، مما أدى إلى ارتفاع الأسعار وضعف القدرة الشرائية . وهذا الأمر ساهم ويساهم في فساد شويه

رئيس الشرطة: حتستعبط .. حتدفع الضرايب .. يعني

حتدفعها ها ها جامدة ...

بدران : ما معيش فلوس .. قلتوا ضرائب للديوان وبعدين ضرايب للوزير .. وبعدين ضرائب للمبيعات واحنا نغلي الأسعار على الناس والناس بطلت تشتري حتى الفاكهة . [٤]

---

(١) المسرحية السابقة ، ص: 21

(٢) المرجع نفسه ، ص: 22

(٣) المرجع نفسه ، ص: 78 - 79

(٤) المرجع نفسه ، ص: 55

كما تكشف المسرحية عن تلك الفوارق الاجتماعية فلا مكان للفقير في واقع مستبد. وهذه صورة واقعية ملموسة . ونستشفها من خلال قول إبراهيم الأقرع لأم سعيد:

إبراهيم الأقرع : قاضي .. صح .. القاضي مش فاضي للي زيك الفقير مالوش صوت عند القاضي . (١)

يزيل السيد حافظ القناع عن واقع يسوده الاستغلال ليجند الطفل نفسه للدفاع عن هذه العاهات التي تقود الأمة إلى الهلاك.

فقد جعل المؤلف من قضية الدفاع عن الشعب والوطن هي الشاغل الأهم من وجود القضايا الأخرى ، وكيف أن الحاكم إذا كان مخلصا لشعبه ورعيته ، عرف معنى السعادة الحقيقية . أما إذا ابتلى بحاشية فاسدة ، أصيب بالإحباط . وهذا ما وقع للسلطان حسان . غير أنه أدرك سر الحيلة ، ولم يصدق تلك الأوهام ، لأنه رجل عقلاني واقعي وعدل ، آمن بأن السعادة لا يحققها مجرد قميص للإنسان ، لأنها أبعد من ذلك وتتجاوز ما هو مادي لتعانق ما هو إنساني . وهذا ما وضحته ست الحسن رمز الخير في المسرحية لأبيها ، حيث لهف وراء المال ظانا أنه مصدر السعادة الحقيقية ، ليجد نفسه ظالما منهارا ، ولكن النفس الإنسانية دائما تتوق إلى تحقيق رغباتها المادية ، ولو كان ذلك على حساب تجريد الإنسان من إنسانيته ، وغرس بذور الشر بذل الفضيلة.

والواقع أن السيد حافظ أراد أن يبعد الطفل عن هذه الموبقات والانغماس في الماديات ، ويزرع فيه روح الوطنية والدفاع عن كرامة الإنسان مادام في ذلك خير للأمة العربية ، وباعتبار أن الخير هو المنتصر دائما في النهاية ، كما أتضح ذلك من المسرحية ، فقد ظهرت الحقيقة رغم المكائد السرية التي تطبع علام المادة ، إذ عايش الأمير معاناة الشعب ، فناصر المظلوم وعاقب الظالم ، وفضح المستبدون بعضهم البعض:

رئيس الشرطة : أنت اللي قايل يا وزير .. هدد شعبان علشان السلطان يفضل موهوم مش كده يا قاضي

القاضي : أيوه يا مولاي .. الكلام دا تمام. (٢)

حسان : وأنت يا وزير علشان ربتني زي والدي حسيبك مع ست الحسن

---

(١) المرجع نفسه ، ص: 49

(٢) المسرحية ص: 81- 82

تختار الحكم عليك..[١]

غير أننا نلاحظ تناقضا في المسرحية فقد جعل المؤلف السلطان يترك عقاب الوزير إلى ست الحسن ، وكان من المفروض أن يكون عادلا ، نزيها ويعزله كما عزل الآخرين وربما تعمد الكاتب ذلك ليبرز أن الإنسان مهما حاول أن يكون موضوعيا في تقييم المواقف والقيام بالواجب ، فلا يستطيع التخلص مما هو ذاتي.

وصغوة القول إن المؤلف يعد طفولته في الناشئة ، ويسعى إلى تكوين جيل طموح لا يتواني في تغيير حالة ، وأخذ قراراته بنفسه ، بعيدا عن الضغوطات من خلال الموقف الذي يولد الحدث ، وباعتماد رؤيا سليمة قوامها العقل والمنطق والعلم ، وليس الخرافات والجري وراء المصالح الذاتية والمادية . لهذا نجده يدعو في آخر المسرحية بعد تطهير البلاد من الفئة الفاسدة إلى البحث عن جنود أكفاء يدافعون عن الوطن ويحمونه من الأخطار الخارجية ، فالفساد إذا عم من الداخل ، صعبت المواجهة والتحدي فيما بعد . كما أن استقرار الإنسان وسعادته رهين باستقرار بلاده وسعادتها، وتحقيق العدل والمساواة.

إن مسرح السيد حافظ الموجه للطفل يغلب عليه الطابع السياسي مما جعل النقاد يتحاملون عليه. لكن الكاتب يؤمن بأن طفل القرن العشرين يعيش واقعا ملموسا ويستوعب أحداثه السياسية، ولا يمكن تهميشه أو إبعاده عنه، لأنه هو بنفسه لا يستطيع الهروب منه. فهو محتاج الآن أكثر مما مضى إلى أن يكون واعيا بواقعة . وأشاطر المؤلف رأيه باعتبار أن الطفل يجب أن يتغذى من كل شرايين المجتمع سياسياً، واجتماعياً، واقتصادياً، ليكون في مستوى التحديات المفروضة عليه مستقبلا . ولعل ثورة الحجارة التي قادها الأطفال الفلسطينيون كرد فعل على العدو الصهيوني خير دليل على أن الطفل يعي واقعه ، كما يعي معنى الفعل ورد الفعل ، ومعنى الكرامة والوطنية والثورة.

فقد تمكن السيد حافظ من تحقيق بعض الخصائص في مسرحيته التي يتجاوب مع عالم الطفل ، وتحقق نوعا من الفرجة والاحتفال ، كخاصية اللعب والتقليد التي جسدها دندش ، حين لبس ملابس رئيس الشرطة . كما نجع في تثبيت مجموعة من الأفكار والقيم الإيجابية الهادفة معتمدا على مخزون تراثي ، وصياغة فنية تناسب إدراك الطفل ، وتعكس فكر المؤلف وهدفه شكلا ومضمونا ، وسنرى هل وفق المؤلف في البناء الفني أيضا.

---

(١) المرجع نفسه ، ص: 85

المبحث الثانى

المكونات الفنية في مسرحية قميص السعادة

إن المسرح سواء كان موجهاً للكبار أم الصغار يجب أن تراعي فيه الأسس الفنية التي تسجد أبعاده المعرفية والإيدولوجية.

والمتتبع للعمل الدرامي الموجهة للطفل عند "السيد حافظ" يلاحظ اهتمامه بالمضمون، في الناشئة ، فهو يقول في إحدى اللقاءات الصحيفة متحدثاً عن تجربته الفكرية : "في مجرى نهر الكلمات الأولى عرفت الحرية والإنسان والرغيف في درب الخناجر والأعلام والدم، عرفت الثورة والفن والتغيير تشرق تجربتي مع أنهم يسلبونها كل يوم قيمة ، تشرف في الأطفال وجذور البحث وبقايا الصدق المترب.[١]

"فالسيد حافظ لم يكتف بالثورة على الوضع العربي المتأزم ، وإنما تمرد على الأصول التقليدية، فابتعد عن الصيغة الأرسطية التي قيدت الكاتب المسرحي عن التعبير بحرية، وحالت دون خلق تواصل بين المبدع والمتلقى، وأنطلق من الوجدان الشعبي والتراث العربي من أجل صياغة أدوات معرفية وجمالية مغايرة وقادرة على التعبير عن الهم العربي في وقت الراهن: مع مراعاة المستوى الفكري للطفل.

"فالسيد حافظ" إذن يقدم للمسرح فكراً أكثر منه فنا وقد نجد في مسرحه الطفلي، مسرحيات تحمل شكلاً للصغار ومضموناً للكبار كمسرحية "الشاطر حسن" ، ولكن رغم ذلك فالشكل عنده ينبغي أن يرتبط بالمضون ويناسبة ، لهذا نجده في مسرحياته يحاول توفير العناصر الأولية في بناء المسرحيات من قصة وشخصيات وحوار..

كما يعتمد على البساطة في استخدام الرموز والدلالات حتى يناسب مستوى فهم الطفل ومداركه.،

وبعد أن تطرقنا للمكونات الفكرية لمسرحية "قميص السعادة" ، لابد من دراسة مكوناتها الفنية. فأول ما نتناولة في هذا المبحث هو القضاء المسرحي.

الفضاء المسرحى:

نقصد به بنيتي الزمان والمكان. وهما دعامتان أساسيتان ترتبطان بعضهما البعض، حيث يرتكز عليهما الفن المسرحي لأن "لا مسرح من دون مكان

---

(١) السيد حافظ في لقاء صحفي ، مسرح الطفل في الكويت مرجع سابق :96

مسرحي ولا مكان مسرحي من دون زمان مسرحي يربطه بزمانه ومشاكلة وهمومة". [1]

يلتقى زمن المسرحية بزمن الشاطر حسن الذي حل محل الأمير وخرج ليلاً لتفقد أحوال الرعية وتنكر في ملابسه وقام بمهامة في القصر لمدة ثلاثة أيام ، كما يلتقى كذلك بزمن هارون الرشيد وبالحسن بالأنا الإنسانية وواقعها حاضراً ومستقبلاً، فهو إذن زمن يعالج قضايا عاشها الإنسان ويعيشها حالياً وقد يلامسها غداً.

كما أنه زمن قرأة المؤلف من زاوية خاصة ليجسد واقعاً عربياً مريضاً سياسياً واجتماعياً واقتصادياً كان ويمكن أن يكون لوجود علة الفساد، وذلك في شكل قالب مسرحي لاءم بنية الخطاب وهدفة.

أما بينه المكان، فمرتبطة بالأحداث والشخصيات ، حيث جعل الكاتب الحدث ينمو ويولد داخل فضاءين أثنين: القصر والسوق.

وأول ما يلفت انتباهنا ونحن نستقرئ المسرحية من هذا الجانب ، هو توظيف الكاتب للسوق في أغلب مسرحياته المقدمة للطفل، كما هو الشأن في مسرحية سندريلا وعلى بابا ومسرحية الشاطر حسن ، نظراً لدلاته المقدمة الرمزية ، فهومجال البيع والشراء، ارتبط العرب به قديماً اتخذه الأدباء والشعراء والفقهاء مركزاً للإشعاع الثقافي والحضاري. ومازلنا نسمع عن سوق عكاظ والبصرة .. فالسوق إذن مكان يلتقى فيه مختلف الشرائع الاجتماعية والإنسانية ، وتجسد فيه القيم والصراعات الطبقية. وهذا الفضاء المسرحي يحيل على دلالات رمزية ، فخروج الامير من القصر يتم ليلاً. ومعنى أن هذا المكان كان بالنسبة له سجن وحصار والليل رزمز للأختفاء والخوف وغياب المنطق. فالأمير بدلاً من مواجهة المواقف بالعقل والفكر السليم، فضل التنكر في مواجهة الحقيقة، بدل التصدي لها بصورة واضحة ، مما يحيل أيضاً على غياب التواصل بين الحاكم والمحكوم بسبب وجود حاشية فاسدة.

وهكذا تتضع الوظيفة الدلالية لكل من الزمان والمكان في المسرحية.

الشخصيات:

أكيد أن الشخصية تعتبر مكوناً أساسياً للنص المسرحي، إذا لا يمكن الاستغناء عنها. فالمسرحية تعرف بانها "حدث يتم بواسطة الشخصيات أو الممثلين في

---

(١) بول شاوول ، المسرح العربي الحديث ١٩٨٩ ، رياض الريس للكتب والنشر، ص: ١٧٠

زمان ومكان محدد، أمام جمهور من المتفرجين ، والمسرح يعرف بأنه علاقية ثلاثية بين الشخصية والممثل والمتفرج".[(١)]

فالسيد حافظ لا ينطلق من الفراغ والاعتباطية في بناء شخصياته المسرحية، بل يعتمد على مرجعية تراثية في ألف ليلة وليلة ، ويضفي عليها طابعاً واقعياً معاصراً، ليساير إدراك طفل القرن العشرين ويكونه تكويناً أصيلاً. فمسرحية قميص السعادة تتكون من شخصيات أساسية هي: الأمير حسان والوزير، رئيس الشرطة، الطبيب شعبان، الأميرة ست الحسن ، دندش، القاضي.

وسنبدأ بشخصية الأمير حسان باعتبارها المحور الذي حرك الأحداث وجعل باقي الشخصيات تدور حوله.

الأمير حسان : يجسد في المسرحية صورة الحاكم الضعيف العاجز عن اتخاذ القرارات بنفسه بسبب ضغط وزيره الذي جعله إنساناً سلبياً وحاكماً مريضاً منطويا على ذاته، وما مرضه إلا رمز للحكم الفاسد الناتج عن تخاذل الأمير في مجابهة الظلم، رغم علمه بذلك، لأنه استسلم لعاطفة القرابة بينه وبين الوزير، ولكن رغم ذلك ، فهو إنسان عاقل يعلم بما يجري حوله ، ولم يصدق تلك الخزعبلات والأكاذيب الصادرة عن الحاشية. كما أنه لم يقتنع بقميص السعاد الموهوم.

دندش : يا مولاي قميص السعادة دي لعبة.

حسان : وأنا عارف.

دندش : عارف.

حسان : أيوه عارف أن الوزير والطبيب. كذابين.. عارف لكن سمعان هو اللي رباني وكان أبويا الله يرحمه بيقول عليه الوزير الأمين..[(٢)]

كما أن السلطان رمز للحاكم الأمين المخلص والمتواضع الذي يحب شعبه:

حسان : (لنفسه على المسرح) فكرة مجنونة. أمشي في وسط الناس أمشي بدون حراس .. واسمع شكوى الغلبان. والضعيف ، الحكم

---

(١) د. سامية أسعد "الشخصية المسرحية" عالم الفكر الكوتية ، م ١٨ ، عدد ٤ ١٩٨٨ ، ص: ١١٥.

(٢) المسرحية ، ص: ٣٣.

لازم يكون أمانة. مصالح الناس، مشاكل الناس.[1]

فقد استطاع الحاكم أن يتخلص من سلبيته حين احتك بالشعب الذي يكن له الحب والإخلاص ، ووقف على استغلال واستبداد حاشيته للرعية ، حيث نصف المظلوم وعاقب الظالم كالوزير وعملائه:

حسان : وأنت يا وزير سمعان .. علشان ربتني. زي والدي حاسيبك لست الحسن. تختار الحكم عليك بنفسك بعد. ما عترفت بجريمتك وإلا أقول لك. عزلتك .. أما الكذابين دواللي. عذبوا الناس واستغلوا القانون أسوء. استغلال فخذوهم وعلى رجليهم مدوهم.[2]

شخصية الوزير:

صورة صادقة تجسد الخداع والنفاق والشر: أي لفئة المضللة من الناس التي تحجب الحقائق وتزورها . كما أن هذه الشخصية رمز للحاشية الفاسدة التي تحيط ببعض الحكام وتخفي عنهم ما يعانية الشعب من ظلم واستغلال لتحقيق مصالحها الذاتية ورغباتها المادية:

الوزير: إوعى تخلي السلطان يقابل حد. من الشعب أو يخرج خارج القصر قوله. فيه مؤامرة حواليك ماتطلعش. يا مولاي .. وخليه دايماً يخاف من الناس.[3]

فالوزير شخصية أنانية متسلطة تتطلع إلى الإمارة والحكم ، فقد أرهم السلطان بالمرض ليتمادي في النهب والسرقة، مظهراً في نفس الوقت الإخلاص للأمير:

الوزير : عافية مولانا هي عافية البلاد.. فرحة مولانا هي فرحة العباد.. [4]

فهذه الشخصية الانتهازية تذكرنا بشخصية الوزير في مسرحية الشاطر حسن فكلاهما حجب الأمير عن الشعب لتحقيق هدفه المنشود.

رئيس الشرطة:

وهو كذلك رمز لبطانة السوء. وشغله الشاغل هو الحصول على المال بكل وسائل الاستغلال . وقد حافظ السيد حافظ على سلوك هذه الشخصية في المسرحية ، فمنذ البداية تبرز قسوتها وسلطتها وقهرها للشعب، فهو دائم الأكل وما الأكل إلا رمز

---

(١) المسرحية نفسه، ص: ٨٥ ــ ٨٦.
(٢) المرجع نفسه ، ص: ٨٥ ٨٦.
(٣) المسرحية، ص: ٤١.
(٤) المرجع نفسه ، ص: ٣٠ ــ ٣١.

لأكل أموال الناس بالباطل وهضم حقوقهم.

رئيس الشرطة : (يأكل برتقالة أو تفاحة) أنت حتستعبط.. حتدفع الضرايب..[١]

رئيس الشرطة : (وهو يأكل) .. تشتري تدفع .. تأكل تدفع .. تنام تدفع .. تشرب تدفع .. تموت تدفع ..[٢]

الطبيب شعبان:

نموذج صادق لشخصيات الأطباء الذين يهملون واجبهم الإنساني مقابل ما هو مادي ويستغلون مهنتهم لإيهام الناس وخداعهم بأمراض وهمية بغية الإثراء .. كما أنه رمز لأولئك الأطباء المزيفين الساخرين من فئة فاسدة هدفها الكسب فقط.

حسان: ودلوقت جه دورك يا شعبان (يضحكون). تأخذ دينار حق الكشف على العيان دا. شئ كثير على الفقير، أنت الطبيب. يعني الأمين. [٣]

شعبان : يا مولاي غصبا عني .. الوزير سمعان. هو اللي أمرني وهو اللي قالي. [٤]

شخصية القاضي:

صورة واضحة تعكس حقيقة القضاة الذين يستترون وراء مهنة القضاء لاستغلال كل الظروف لمصالحهم الشخصية والمادية ، فهو يصدر أحكاماً زوراً وبهتانا ، خدمة للطبقة الغنية على حساب هضم حقوق الفقراء.

القاضي : عايزني اسيبكم بسهولة لازم. تدفعوا أي ضريبة .. عليكم ضريبة. الصيد والشباك والسنارة والمكسب والخسارة.[٥]

حسان : ياقاضي خنت الأمانة وقلبت العدل. وظلمت الفقير والجيعان ووقفت جنب الغني والشبعان.[٦]

الأميرة ست الحسن:

تعد شخصية الأميرة من شخصيات الرئيسية الإيجابية في المسرحية فهي فتاة طيبة قوية ، تعي حقيقة الأمير الذي استسلم للحزن وترك البلاد تتخبط في الفساد، مما جعلها ترفض الزواج منه مدافعة عن حقها . غير أنها تعرفت للقمع من أبيها

---

(١) المرجع نفسه، ص: ٥٥.
(٢) المرجع نفسه، ص: ٥٦.
(٣) المسرحية ص: ٨٠
(٤) المرجع نفسه، ص: ٨٠
(٥) المرجع نفسه، ص: ٥٢
(٦) المرجع نفسه، ص: ٧٨ ــ ٧٩.

المتطلع إلى الإمارة والحكم. كما أنها رمز للتواضع والإنسانية والخير. وبالرغم من أنها من أسرة مالكة ، فهي تحس بهموم الشعب، وتكن له كل الحب والاحترام ولا تهتم بالمظاهرة:

ست الحسن : مرجانة أنا فرحانة حاسة بحاجة. غريبة .. حاجة عجيبة الدنيا مش سايعاني أول مرة أحسن أني زي الناس (١)

علاوة على ذلك ، فهي على وعي بحال الشعب وبالنظام المستبد، وهي وتمثل الاتجاه العقلاني الواقعي الرافض لكل أساليب الظلم والفساد، وحتى وإن كان من أسرتها الحاكمة وهذا يتضح لنا من خلال عتابها لأبيها الذي وضع حاجزا بين الحاكم والرعية لضمان سعادة حقيقية ، مصدرها المال . بيد أن السعادة عند هذه الشخصية هي تلك التي تجسدها القيم الإنسانية ، الخلقية والروحية.

كما أن هذه الشخصية تعكس وعيا سياسيا وجماعيا ووطنيا وترمز إلى الأمة العربي المتطلعة إلى غد أفضل، حيث تسود الديمقراطية وتنعدم الديكاتورية والفوارق الطبقية.

ست الحسن : يعدما طهرنا البلاد من الدخل. عايزين جنود يدافعوا عن البلاد.(٢)

دندش: يعتبر نموذجا للإنسان الطبيب الأمين المخلص للأمير ، فهو يعلم أسرار القصر وفساد البلاد ويمثل الوعي الجماعي والإنساني الرافض لكل أساليب الخيانة والظلم. فقد ساعد الأميرة على الخروج من تلك الأنطوائية ليعيش حقيقة وواقع الشعب.

دندش : لا يا مولاي الناس بتحبك وعارفة أن الحاشبة اللي حاوليك هي الفسدانة.(٣)

كما ساهم في تطهير البلاد من العناصر الانتهازية ، كما أنه يعكس طموح الإنسان البسيط الثائر على الأوضاع المزرية والمتطلع إلى مستقبل أفضل للوطن والعشب، يسوده العدل والمساواة.

وهناك شخصيات أخرى ساهمت في بلورة الصراع وتطور الأحداث منها:

مرجانة، وإبراهيم الأقرع ، وأم سعيد ، وفضل ، وفاطمة وبدران ، والسياف، والعساكر.

---

(١) المسرحية نفسها ، ص: ٦٥.

(٢) المسرحية نفسها ، ص: ٩٠

(٣) نفسها ،ص: ٣٥

فمرجانه تمثل وصيفة الأميرة . وهي شخصية وفية على قدر من الذكاء. وقد ساعدت ست الحسن وأنقذتها من السجن. فهي تعكس الجانب الإنساني.
أما إبراهيم الأقرع ، وأم سعيد ، وفضل ، وفاطمة ، وبدران فيجسدون واقع الطبقة الفقيرة في بلد مستبدة ، لأنهم يعانون من أبشع مظاهر الاستغلال والقهر.
أما السياف والعساكر ن فصورة واضحة ورمز للجانب السلطوي المسخر من عناصر هدفها تكريس الفساد لخدمة مصلحتها الشخصية والمادية.
وعلى العموم، تنقسم شخصيات "السيد حافظ" – سواء تلك التي وظفها في هذه المسرحية ، أو في غيرها من المسرحيات الموجهة لعالم الأطفال – إلى نوعين: رافض وتمرد والثاني متسلط ينبغي التمرد عليه . وهكذا يعكس المؤلف بتوظيفة لهذه الشخصيات واقعة الذي عايشة ويعيشه وكذلك اتجاهه الفكري والثوري الغاضب.

الصراع الدرامى:

يعتبر الصراع عنصراً أساسياً في العمل الدرامي بل يمثل نواة الخطاب المسرحي فبدونه يفقد العمل الأدبي قيمته ."ويمكن لهذا العنصر أن يبرز مباشرة عبر تعارض الشخصيات ، كما يمكن أن يبرز على شكل مفارقات داخلية من خلال الأفكار والأحداث وغيرها.[(١)]
أهتم . السيد حافظ باختبار شخصيات متعارضة ومتناقضة ليتولد منها الصراع الذي أعطى المسرحية بعداً سياسياً أكثر منه اجتماعياً ، فقد أزال الكاتب القناع من خلاله عن مجموعة من القضايا التي تتخبط فيها الأمة العربية . كما أن هذا الصراع مرأة عكست معاناة الشعب وحقيقة الحاشية المتشابكة المصالح والأهداف . فالوزير يمارس سلطته ويتصارع مع من أقل منه مركزاً ، ويستغلة لتحقيق ثروة تمكنه من السعادة وتضمن الرفاهية لست الحسن التي تجسد فكراً ، اعقلانيا إنسانيا يناقض منطق أبيها . ويعيش الامير صراعا داخلياً بين العقل والعاطفة ، بين القيام بالواجب تجاه الوطن، كما يقتضية المنطق وتخليص البلاد من الظلم، وبين ترك البلاد تتخبط في الفساد لسبب هو أن مصدر هذا الوباء هو الوزير – احد اقرباء الأمير – لكن بعد ذلك يتنامي الصراع وبتطور بتطور الأحداث وتعقدها ، حين يتخلص الأمير من سلبيته بمساعدة دندش، وينزل إلى الشعب، حيث يصطدم

---

(١) د. مصطفى رمضاني ، بنية الخطاب المسرحي عند توفيق الحكيم من خلال مسرحية شهر زاد ، منشورات جريدة الشرق ، وجدة، ص: ٥٧.

بحقيقة الطبقة المستغلة وواقع الشعب المقهور.
وهذه الأحداث التي وقعت بين القصر والسوق جسدت صراعا دراميا منذ بداية المسرحية إلى نهايتها ، وكان أبطالها هم الثلاثي الجهتمي ، الوزير ورئيس الشرطة والطبيب شعبان. وتبلور بمساهمة عناصر انتهازية أخرى ضد شرائح اجتماعية فقيرة مضطهدة.
وهذا الصراع الذي يسود مسرحية "قميص السعادة" صراع نابع من صميم الواقع ، عاشة الكاتب ونعيشة نحن ، ونلامسة في كل بلد متعطش إلى العدل والمساواة والتكافل.
ولعل ذلك التقابل بين الصفات التي تميزت بها كل شخصية كالأمانة مقابل الخيانة ، والظلم مقابل العدل .. خير دليل على أن الصراع هو بين عالمين متناقضين : عالم الشر وعالم الخير .. وهو ليس صراع أشخاص فقط ، بقدر ما هو صراع قيم ومواقف ومصالح . احتد أكثر وبرز بشكل واضح في الفصل الثاني ، لينتهي بانتصار الخير على الشر . وما الصراع في الدراما إذن إلا صراع قيم الحياة ككل.
وقد جسد "السد حافظ" من خلال هذا الصراع واقعة المستبد، كما عكس فكره الطليعي واقتناعه بضرورة الصراع والثورة من اجل التغيير، لتكوين جيل قادر على مواجهة التحديات وبناء وطن شعاره الديمقراطية ونبذ الديكاتورية.

الحواروواللغة:

يمثل الحوار ركنا أساسيا في المسرحية . فمن خلاله يمكن التعرف إلى طبيعة الشخصيات وتكوينها وجنسها وسلوكها ودوافعها وإلى سيروة الأحداث وتطورها . كما يشكل النواة في تعمق الصراع وتناميه للكشف عن واقع الحياة الإنسانية وتناقضاتها.
والحوار في مسرحية "قميص السعادة" له قيمته الدلالية ، وهو ينسجم مع الأحداث والشخصيات وقد كان في معظمة قصيرا ومختصراً ، باستثناء بعض الحوارات الطويلة. كما ابتعد فيه الكاتب عن أسلوب التكرار واعتمد البساطة . ولعل "السيد حافظ" تعمد ذلك حتى لا يحس الطفل بالملل والرتابة ، ويتابع العرض المسرحي بنوع من التجارب والاحتفال.
ونلمس في المسرحية كذلك اعتماد المؤلف على المونولوج . وهو حوار داخلي اتضح من حوار حسان مع نفسه حين قرر الخروج من القصر. كما نلاحظ بعض الحوارات ذات الطابع الاستفهامي الاستنكاري نحو:

حسان : لما طبيب يكذب على الناس.. الناس.. تثق فيه وتسلمه نفسها وأوراحها.

أما فيما يخص اللغة التي وظفها "السيد حافظ" في هذا النص المسرحي ، فهي اللجهة المصرية . وهذا طبيعي باعتباره مصري الجنسية ، عاش واقعها بلسان متمرد ولا يزال يعيشه. كما أن اللهجة المصرية المستعملة مرتبطة بحياة عامة الناس . وهي أداة معبرة وصادقة ، وقريبة من إدراك الطفل المصري خاصة ، والعربي عامة ، إذ أثبتت بعض التجارب التي قمت بها مع عدد من الأطفال تتراوح أعمارهم ما بين تسع سنوات وثلاث عشرة سنة، ان هؤلاء تمكنوا من فهم أحداث المسرحية والقضايا التي تتناولها رغم كتابتها باللهجة المصرية ، عن طريق الإجابة عن مجموعة من الأسئلة طرحتها عليهم . ولعل ذلك راجع إلى متابعتهم للمسلسلات والأفلام المصرية التي لا تبخل التلفزة المغربية بتقديمها للمشاهدين يومياً.

و"السيد حافظ" حين يكتب مسرحياته باللهجة المصرية ، لا ينطلق من خصوصية الطفل المصري ، وإنما من خصوصية عالم الطفل العربي ، ومن اقتناعاته بالمصير المشترك لهذا الكائن العربي الضعيف ، ويحاول توعيته بواقعة من جهة ، وبتكوينه سيكولوجيا ليكون في مستوى مجابهة الفساد والظلم. لذلك نجده يسلك في كتاباته مسلك البساطة والسهولة في إيصال المفاهيم التي أراد زرعها في جيل الغد.

خاتمـة

مادام لكل بداية نهاية ، ولكل مقام مقال فلم يبق إلا أن أتوقف بعدما حاولت الإحاطة وتسليط الضوء على عالم الطفولة قدر الإمكان بالدراسة والتحليل لمسرح الطفل عند السيد حافظ خاصة . وقد اتضح لي أن المسرح الطفلي وسيلة فعالة في تثقيف الطفل ، وخلق علاقة تواصلية بينه وبين العالم المحيط به . كما أنه يؤدي وظيفة تربوية وسيكولوجية ويساهم في تكوين الطفل معرفيا ووجدانيا . فهذا الكائن هو الذي يعد أمل المستقبل ورجل الغد.

والجدير بالذكراه لا ينبغي الاستغناء عن المسرح فهو أب الفنون . ولا يوجد فن آخر يماثلة في إشباع الرغبات المعرفية للأطفال وتقديم خبرات متنوعة ومعلومات وأساليب سلوكية توجه الطفل وتوسع خياله وتفكيره.

ورغم اهمية مسرح الطفل ودوره في بناء مجتمع نموذجي ، ما يزال يعيش في ظل التهميش واللامبالاة وفي غياب دعم مادي، حتى وإن أصبحنا نسمع عن ملتقيات ومهرجانات تنظيم بين الفنية والأخرى.

بيد أن ما أود الإشارة إليه أن مبدعنا السيد حاف أمن بفعالية المسرح الطفلي بديلاً لمسرح الكبار في تنشئة الأطفال وتكوينهم ، حتى يضموا أصواتهم إلى أصوات أطفال الخشبة، ويتحملون المسؤولية في الدفاع عن حقوقهم ، لهذا نجده في مسرحياته المقدمة لعالم الطفل يعكس هدفه التربوي فيركز على مكارم الأخلاق، وغرس بذور الفضيلة ، وعمل الخير، وزرع في نفس كل طفل عربي حب الوطن والحرية منذ نعومة أظافره ، حتى يذوذ عن بلاده ، ويتصدى لإشكال التسويف والظلم.

والسيد حافظ باعتباره رجل سياسة ومسرح ، آمن بعدم انفصال المسرح عن السياسة . فهو يتعامل مع الحياة، ومع الإنسان في الحياة . واهتمامه بمسرح الطفل لم يكن وليد اللحظة، وإنما ارتبط به منذ البداية وتعمق لديه حين انضم إلى المؤسسة الكويتية التي كانت تشرف عليها عواطف البدر.

ومجمل القول إن السيد حافظ اعتمد على التراث فوجد في الحكاية الشعبية كل أدوات التعبير والرمز والشخصيات والمواقف التي تساعده على خلق إبداع مسرحي هادف، يلبسه ثوباً معاصراً جديداً ، لكي يساير إدراك الطفل وواقعة الراهن.

ومن المؤكد أن السيد حافظ حين تيستلهم التراث يهدف إلى توعية الطفل بمخزون

أجداده ليمسك بقيممهم ويستفيد منهم . فهو ويمثل نموذج الماضي والحاضر والمستقبل وهو رمز التعبير والثورة.

وصفوة القول إن المؤلف نجح في الوصول إلى عقل الطفل وإدراك خصوصياته وسبر أغواره ، كما تمكن من تحقيق هدفه ودعوته إلى تكوين مسرح الطفل في العالم العربي ككل.

وما قمنا به في هذا البحث المتواضع ما هو إلا محاولة تستدعي تسليط الأضواء أكثر، وتتطلب من رواد المسرح والمهتمين والنقاد المزيد من البحث والتأطير في مجال المسرح الطفلي . ونتمنى إلا ينتهي عمر هذا المسرح في عنق الزجاجة الذي نعيشه الآن ، وان يشارك المبدعون في إخراجه منه ، وذلك بمراعاة خصوصية الطفل والكتابة الموجهة له ، لتوفير جو تربوي يتيح له أكبر فرصة لينمو نمواً طبيعيا متكاملاً ، ويصبح عضواً فعالاً في المجتمع.

قائمة المراجع والمصادر

١- المصادر:

- مسرحية عنترة بن شداد: السيد حافظ.
- مسرحية قميص السعادة: السيد حافظ.

٢- المراجع:

- أدب الأطفال في ضوء الإسلام/ نجيب الكيلاني – مؤسسة الإسراء للنشر والتوزيع.
- أدب الطفل العربي/ حسن شحاته – الدار المصرية اللبنانية.
- أطفالنا كيف نفهمهم سلوكاً ودوافع وتفكيراً: جيروم كاغان – ترجمة عبدالكريم ناصف وزارة الثقافة والإرشاد، دمشق،١٩٧٩.
- بنية الخطاب المسرحى عند توفيق الحكيم من خلال شهرزاد : مصطفى رمضانى – منشورات جريدة الشرق، وجدة.
- التربية : مجموعة من المؤلفين – منشورات الرشاد – الدار البيضاء، نوفمبر، ١٩٦٣.
- التربية والمجتمع : اك أوتاواى – ترجمة مجموعة من المؤلفين – ملتزم النشر والطبع مكتبة الانجلو مصرية١٩٨٠.
- التربية والنمو الذهنى لدى الطفل : جان بياجى – ترجمة محمد لحبيب بكوش – المطبعة المغربية، ١٩٩٣.
- حدود الكائن والممكن فى المسرح الاحتفالى : عبد الكريم برشيد – دار الثقافة، البيضاء – ط١٩٨٥،١.
- الحكاية الشعبية فى مسرح الطفل: أمل الغريب.
- السيد حافظ بين المسرح التجريبى والمسرح الطليعى : محمد عزيز نظمى – مركز العربى للنشر والإعلام – رؤيا.
- الطفل العربى وثقافة المجتمع : ذكاء الحر – دار الحداثة – ط١٩٨٤،١.
- ظاهرة انحراف الأحداث : إدريس الكتانى – مطبع التومى، الرباط،١٩٧٦.
- المسرح العربى الحديث : بول شاوول، ١٩٧٦ – ١٩٨٩، - رياض الريس للكتب والنشر.
- المسرح المدرسى : سالم كويندى – مطبعة نجم الجديدة، ١٩٨٩.
- المسرح المصرى فى السبعينات : مصطفى عبدالغنى – المكتبة الثقافية.
- معجم الفرنسية La rousse.
- منار الشمال : أحمد هيبة.
- النشاط التمثيلى للطفل : محمد بسام ملص – دار الحرية للطباعة، بغداد،١٩٨٦.

المجـــــلات:

- مجلة أعمال ندوة المحمدية – المسرح والتربية ١٠،١١،١٢ نوفمبر١٩٨٨.
- مجلة آفاق التربوية، عدد ١٩٩١،٤.
- مجلة دار الشباب، عدد٤، ١٩٦٨.
- مجلة الدوحة، عدد٢٩، مايو١٩٧٨.
- مجلة زهرة الخليج، عدد١٩٩٥،٨٣٧.

- مجلة الشرق الأوسط، الخرطوم، عدد٢٤،٢١٢ يوليه ١٩٩٠.
- مجلة عالم الفكر، مجلد ١٨، عدد٤، ١٩٨٨.
- مجلة الكويت، ١٩٨١.
- مجلة مستقبل التربية، مركز مطبوعات اليونيسكو بالاتفاق مع الشعبة القومية المصرية لليونيسكو القاهرة.
- مجلة المشكاة، عدد ١٨، السنة ٥، ١٩٩٤/١٤٤١.
- مجلة المناهل ، عدد ٣٢.

الجـــــرائــــد:

- أنوال – ٢٧-٨-١٩٩٣.
- أنوال – الخميس – ١٩-١-١٩٧٥.
- بيان اليوم – الأثنين – ٩ غشت ١٩٩٣.
- العلم – الاثنين – ١٠ ابريل ١٩٨٩.
- ملوية – عدد ١٧، اشتنبر ١٩٩٦.

عن التجريب والتأصيل في مسرح السيد حافظ

قراءة في مسرحية

"حكاية الفلاح عبد المطيع"

بقلم : محمد السعيدي

لقد ظل المسرحيون العرب طيلة عقود من بداية ممارستهم المسرحية يلتزمون تطبيق القواعد الأرسطية للكتابة الدرامية. وهذا يعني التقيد بوحدة الحدث والزمان والمكان، فكان الخطاب المسرحي بذلك يسعى إلى تحقيق الإيهام بالواقع من خلال محاولة إنتاجه بطريقة شبه فوتوغرافية .

يبد أن اطراد التجارب وتراكمها وانفتاح المسرحيين العرب على التجارب الغربية الرائدة ساعد على بروز كتابات نصية وركحية تروم تجاوز النموذج التقليدي، عن طريق التجريب الذي ابتدأفي شكل محاولات فردية، ثم لم يلبث أن أصبح «ظاهرة عامة تستهدف الخروج من قيود التقاليد المسرحية المألوفة في الدراما الواقعية لدى كتاب ركزوا إنتاجهم المسرحي داخل الأشكال التجريبية»(١)، وقد ارتبطت هذه الظاهرة بسنوات السبعين وبجيل جديد من المتقنين العرب الذين راموا ارتياد عوالم مجهولة وصياغة أشكال جديدة .

" وربما كان السيد حافظ هو أكثر كتاب هذا الجيل شغفاً بالتجريب. وهو تجريب لا يقف عند حد ولا يتوقف، حتى ليبدو مسرحه مسرحاً للتجريب بلا هدف، فعلى الرغم من غزارة إنتاجه ـ إلى حد ما ـ بالنسبة لكتاب جيله، إلا أنه لم يتوقف عند شكل بعينه" (٢).

منذ مسرحيته الأولى (١٩٧١م) بدت جرأته الإبداعية في اقتحام لغات جديدة لم يستسغها البعض وتساءل في استنكار: « وما الذي يمكن أن تفهمه الجماهير من مؤلف يسمى محاولته الأولى « كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى »؟.(٣)

مسرحياته التي تلتها لم تخرج عن هذا الخط، فهي تعلن انزياحها عن المألوف بدءاً من العناوين :

" حدث كما حدث ولكن لم يحدث أي حدث " ١٩٧٢

" الطبول الخرساء في الأودية الزرقاء " ١٩٧٢

" هم كما هم ولكن ليسوا هم الصعاليك " ١٩٧٧

إنها عناوين غريبة ومثيرة «تكشف عن رغبة دخيلة في التمرد والثورية كما تكشف عن شغف أثير بالتجريد والتجريب»(٤). وقد تقلب في هذه المسرحيات بين

---

(١) البناء الفني في أدب المسرح المصري المعاصر، السعيد الورقي، ص:٣٦٧.

(٢) نفسه، ص: ٣٦٨.

(٣) «للنقد فقط» عبد الفتاح الباروجي، «الأخبار» نيسان سنة ١٩٧٢، ورد المقال ضمن كتاب: «حكاية الفلاح عبد المطيع»، السيد حافظ، ٣٠٨ـ ٣٠٩ .

(٤) البناء الفني في أدب المسرح المصري المعاصر، السعيد الورقي، ص:٣٦٩ .

أغلب اتجاهات المسرح الطليعي من تعبيرية وعبثية وتجريدية وغيرها. لكن مسرحيته «حكاية الفلاح عبد المطيع»[1]، فيما يبدو، كون آخر جديد، ربما كان حصيلة سنوات من الهدم والتمرد، وخلاصة عقد في خضم التجريب والبحث الدؤوب .

هذا ما تروم هذه القراءة، وهي تتأمل هذا الكون المسرحي، التأكد منه دون أن نغفل ما تحفل به هذه المسرحيات من جوانب التجريب التي تربطها بسابقاتها من مسرحيات السيد حافظ.

مؤشرات البعد التغريبي (قراءة في العنوان والاستهلال)

أ. العنوان :

وضع السيد حافظ لهذه المسرحية، وكعادته في مسرحيات أخرى، عنوانين اثنين : العنوان الأول هو: «ممنوع أن تضحك، ممنوع أن تبكي» والثاني هو: «حكاية الفلاح عبد المطيع». يركز العنوان الأول على الحدث العام والمثير في المسرحية وهو منع الضحك ومنع البكاء، بينما يركز الثاني على اسم البطل المحكي عنه .

«**ممنوع أن تضحك ممنوع أن تبكى**» :

كل الألفاظ الأساسية في هذا العنوان تؤشر على الصراع: (ممنوع ـ تضحك ـ تبكي).

والتركيب المزدوج للعنوان يؤشر من جانبه على تقابل يحمل بعد التنافر والصراع ويزيد من درامية الموقف. إنها أقصى درجات القمع الذي يطول حتى أخص خصوصيات الإنسان ونعني بذلك التعبير عن مشاعره، فمعلوم أن الضحك أو البكاء غالباً ما يكونان استجابة تلقائية لظروف أو مواقف محددة وعليه فلا يعقل أن يتم منعهما أو إخضاعهما للأوامر.. وهكذا وظف السيد حافظ التوازي والتقابل لإبراز حدة المفارقات في المسرحية .

وعلى الرغم من أن هذا العنوان يبدو أكثر إثارة فإن المؤلف آثر العنوان الثاني أي «حكاية الفلاح عبد المطيع». فقد اختاره عنواناً لكتاب يضم، عدداً من المسرحيات الأخرى، إضافة إلى هذه المسرحية طبعاً، وبعض الدراسات لكتاباته. وبهذا العنوان ستشتهر المسرحية، ربما لطابعه المختصر الذي يسهل تداوله.. لكن الواضح أن هذا العنوان يزيل كل ما قد يمارسه العنوان الأول من إغراء أو تضليل للقارئ، إنه

---

(١) تقع هذه المسرحية في فصلين موزعين على واحد وستين صفحة. من منشورات مطابع صوت الخليج، ١٩٨٢م .

يسعى بطابعه المحدد إلى تحديد المضمون وتكسير الإيهام لدى المتلقي بهدف جعله يتخذ مسافة مما يعرض عليه تجنباً للتماهي المطلق مع أحداث المسرحية وحفاظاً على المسافة الضرورية التي تمكنه من اتخاذ موقفه الخاص مما يقدم له .

ولا يعني هذا أن عنوان المسرحية قد أغلق أفق انتظار القارئ ولكنه حدده وعينه، ولعل لفظه «حكاية» الواردة فيه تؤكد قصدية المؤلف في تخليص المتلقي من أي توهم بواقعية ما يحدث في المسرحية .

فهذا العنوان بطابعه العام والمحدد في الوقت ذاته، يسعى إلى تكسير الإيهام وتنبيه المتلقي إلى أنه إزاء حكاية (مجرد حكاية) تقتضي منه اليقظة المستمرة لممارسة النقد والتقويم لمختلف عناصر هذا الكون الحكائي المسرحي .

ب.الاستهلال :

التاشير على الحكى :

في بداية المسرحية يظهر الراوي ويقول :

" سيداتي.. آنساتي.. سادتي.. هذه الليلة سنعود إلى الوراء، إلى زمن كان الإنسان مفقود القيمة، يهان، كان الإنسان الحيوان قوي النفوذ والسلطان، هذه الليلة نقدم لكم حكاية، وحكايتنا ليست عن هاملت أو هنري الرابع أو حتشبسوت أو نابليون أو أي ملك من ملوك الأرض".

قد تبدو هذه الإشارات من قبيل الزيادات لأنها لا تؤثر في الحدث المركزي ولا تضيف جديداً إليه، بيد أن أهم شيء تقوم به هو الإشارة إلى أننا بإزاء حكاية ومن ثم فهي تدعو المتلقي للمشاركة بغية تحقيق نوع من الفرجة النقدية التي يلح عليها بريخت .

الإطار الزمكانى وطابع اللاتحديد :

من جهة أخرى فهذا الاستهلال وإن كان يشير إلى زمن المسرحية (سنعود إلى الوراء)، أي الزمن الماضي، فهو لا يحدده بوقائع معينة لها ارتباط بمكان وعصر محدد.. إنه «زمن كان الإنسان مفقود القيمة يهان، كان الإنسان الحيوان، قوي النفوذ والسلطان»، إن هذا الزمن قبل كل شيء وإحساس وظلال نفسية وفكرية.[١]

لا شيء يحدد هذا الزمن سوى أن الإنسان فيه مفقود القيمة يهان، في حين أن الإنسان الحيوان يستبد بالسلطان، وهذه مؤشرات يضعنا من خلالها هذا الاستهلال في قلب

---

(١) «مسرح السيد حافظ بين التجريب والتأسيس»، عبد الكريم برشيد، مقال ضمن كتاب: «في مسرح السيد حافظ»، الجزء الأول دراسات، ص:٨٦ .

الصورة، إن الأمر يتعلق بقضية العلاقة بين الحاكم (المستبد) والمحكوم (المقهور).. وهي إحدى القضايا التي لا ترتبط بزمن محدد .

أما المكان في المسرحية فهو مصر، حسب ما يتضح من خلال قول الراوي: «في كوخ .ويضيف الكورس: على شاطئ النيل» . وهو يبدو هنا محدداً، إلا أن حرص السيد حافظ على ألا يكون الديكور واقعياً: «يفضل الديكور المتحرك البسيط المجرد وقطع الإكسسوار البسيطة»، يؤكد رغبته في تمكين المتلقي من ممارسة التأويل وعدم سجنه داخل بؤرة واحدة ضيقة .

بهذا تتجاوز المسرحية حدود الزمن والمكان المتعارف عليهما لتشكل إطارها الخاص الذي تعبر من خلاله عن قضية لا تخص زماناً ولا مكاناً بعينه.. إنما هي قضية كل عصر ومصر يسود فيه الاستبداد والقهر والتسلط.. وللقارئ/ المتفرج الحق في قراءتها وتأويلها باستحضار واقعه الخاص إن شاء .

" عبد المطيع " بطل أم لابطل :

أمر آخر يشير إليه هذا الاستهلال، وهو «بطل» المسرحية: «حكايتنا ليست عن هاملت أو حتشبسوت أو نابليون.. أو أي من ملوك الأرض»، وهذا ما أثار استغراب الجوقة الذي يوحي به تساؤلها الاستفهامي: «عن أي شيء تحكي إذن؟»، وهو يعكس استغراب شرائح عديدة من متلقي المسرح الذين تتحكم فيهم الخلفية النصية التقليدية، فقد ارتبط البطل في المسرح الكلاسيكي «بشخصيات ذات قيمة عالية مختلفة عن عامة البشر، وأحياناً خارقة في اتجاهين هما القيمة الاجتماعية والانتماء من جهة، والقيمة الذاتية أي الصفات والقدرات الشخصية من جهة ثانية».[1]

هذا يوضح لنا مسوغ النفي الوارد في كلام الراوي فمن خلاله يؤكد المؤلف انزياح مفهوم البطل عنده عن المفهوم التقليدي .

وعندما يشير الراوي إلى أن عبد المطيع هو فلاح فقير، أجير.. نتأكد من أن مفهوم الشخصية الرئيسة عند المؤلف يساير مفهومها في المسرح الحديث حيث تحولت في أحيان كثيرة لحالة معاكسة تماماً لمهفوم البطل، وهذا هو اللابطل Anti-heros الذي نجده في المسرح التعبيري في ألمانيا ولاسيما مسرح الألماني برتولدبريخت.. الذي بلور شخصية الرجل الصغير أو العادي الذي لا يحمل أية صفة من صفات البطولة .

---

(١) «المعجم المسرحي»، حسن قصاب ـ ماري الياس، ص:١٠٢.

إن عبد المطيع شخصية هامشية ذلك ما تؤكده أحداث المسرحية، فهو إنسان واقعي يتصور الواقع كما هو ويعيشه كذلك، كسول لا يعمل، يقتنع من الحياة بما تيسر، سلبي ومسالم، وهو شأنه شأن باقي أبطال السيد حافظ يبحث عن الممكن وليس عن المحال. يبحث عن مدينة يغيب فيها (ممارسة القهر على المواطن، وطمس كيانه ومسخه بتمريره على أجهزة القهر والعجز والتخلف)(١). فإذا كان «سيزيف» البطل العبثي الوجودي قد تسرب إلى مسرح السيد حافظ من خلال مسرحيته (سيزيف القرن العشرين) وكان «أبو ذر الغفاري» الصحابي الجليل الممسك بسيف الحق القابض على الجمر رمز التمرد عنده، وهو تمرد يقرن الفعل النظري بالفعل العملي فإن عبد المطيع شخصية واقعية بسيطة تعاني الفقر، إنه يعيش داخل آلة جهنمية اسمها المجتمع، وهو مطالب بالطاعة، كما يؤشر على ذلك اسمه، داخل البيت وخارجه.. لكنه مع ذلك شخصية غريبة الأطوار، تجمع بين التفاهة و«العظمة«، السطحية والعمق، يلفها الغموض وإن بدت واضحة في الظاهر. فهل فعلاً كان عدم امتثاله للأوامر عفوياً وغير مقصود؟ لنستمع إلى أول ما ينطق به عبد المطيع في هذه المسرحية: «يومان بلا عمل، أنت أنا (ينهق الحمار) أعرف أنك غاضب، عندما تكون عاطلاً تغضب مني، من الدنيا، من كل شيء.. السبب ليس مني.. لست مسؤولاً عن شيء مما حدث أتفهم؟.. أنت تفهم أكثر من أي شخص في هذه الضاحية، أنت تفهم أكثر من رئيس الشرطة وشهبندر التجار ومن أم بثينة ..

إن مثل هذا الكلام المثقل بحمولات فكرية وسياسية كبرى لا يرجح أن يصدر عن فلاح بسيط كعبد المطيع، وحتى لو افترضنا إمكانية حدوث ذلك، فإن الأسئلة التي يطرحها فيما بعد وهو يحاور صهره من قبيل: «من أتى بالمماليك إلينا؟ ومن أتى بالسلاطين إلينا؟». اسئلة حقيقية ومقلقة تؤكد غرابة شخصية البطل، وحضور المؤلف الذي يمرر خطابه من خلال شخصيات مسرحيته .

" **حكاية الفلاح عبد المطيع " بين الواقعي والمتخيل :**

تحكي المسرحية كما اتضح حكاية فلاح اسمه عبد المطيع، يعيش حالة فقر مدقع، تعاني معه زوجته وأبناؤه الضنك والشقاء، في حين ينعم سلطان المدينة بالغنى والثراء بمعية حاشية متملقة تخدمه وتخدم مصالحها ولو على حساب الناس. ومما

(١) " مسرح السيد حافظ بين التجريب والتأسيس" مقال لعبد الكريم برشيد، ضمن كتاب: "مسرح السيد حافظ" الجزء ١ دراسات، ص:٨٢

يبرز استبداد الحاكم أنه يصدر فرماناً يتضمن أوامر بأن يرتدي كل فرد ملابس سوداء تعبيراً عن حزنه على مرض عين السلطان، إلا أن عبد المطيع لم يسمع بالأوامر لذلك يعاقب بالسجن. ويشفى السلطان فيصدر فرماناً آخر يأمر فيه بارتداء اللباس الأبيض تعبيراً عن الفرح، ومرة أخرى لا يسمع عبد المطيع، الذي كان طريح الفراش، الأوامر، فيعاقب لأنه أبقى على لباسه الأسود. ويضيق ذرعاً بهذا الحال. فيحاول السلطان إغراءه وذلك بتعيينه قاضي القضاة لإسكاته ربما، بيد أنه يرفض لأنه يفضل، كما يصرح في نهاية المسرحية أن يكون من العراة .

لقد استطاع السيد حافظ أن يلتقط هذا الحدث ويصوغه في قالب درامي مسرحي ويشحنه بدلالات وأبعاد رمزية وفكرية تثير فينا النقمة والكراهية لكل نظام مستبد يحاول قهر الإنسان وسلبه إرادته وحريته .

إن هذه المسرحية وإن كانت ممتعة في بعض جوانبها فهي لا تبعث على السرور، إنها تستثير الهمم، وتدعو ضمنياً ودون تقريرية مباشرة، إلى اتخاذ موقف إزاء الظلم والاستبداد.. وعليه فقد استطاع السيد حافظ بفضل تجربته لهذه الحيلة الذكية أن يطعم النص بحدث تغريبي يجعل موضع الغفلة عند «عبد المطيع» مدعاة للمتلقي كي يتعامل مع هذه اللقطة بيقظة عقلية لا تستسلم للعواطف، فغياب الفعل عند «عبد المطيع» يمارس حضوراً خفياً لدى المتلقي كي يدرك حقائق السلطة .

من جهة أخرى فإن هذه المسحة الفنتازية التي أضفاها المؤلف على المسرحية قد وفرت لها عناصر التشويق والإثارة، فأن يعلن الحزن العام في البلاد ويرتدي الجميع ملابس سوداء ويدورون على أبواب المساجد ويصلون ركعتين عقب كل صلاة حتى تشفى عين الملك، وأن يلزموا بعد شفائه بإظهار الفرح بارتداء ملابس بيضاء.. مثل هذا الأمر يبدو خيالياً مستبعد التحقق في الواقع ولكنه غلف المسرحية بطابع شبه أسطوري مثير زاد من عوامل التغريب فيها .

ولا يخفى ما فيه من مبالغات تروم إبراز المفارقات الصارخة التي تحكم علاقة الحاكم بالمحكومين داخل مجتمع القهر والاستبداد .

ويسعى المؤلف من خلال ذلك إلى إثارة المتلقي ومواجهته بهذه الحقيقة المرة لتحفيزه على اتخاذ الموقف المناسب أي رفض هذا الواقع الفوضوي غير العادل ..

ولقد استطاعت هذه المسرحية، برغم ما فيها من حضور للخيالي (شبه الأسطوري (أن تقنعنا بوجودها وارتباطها بالواقع بفضل ما وفره لها المؤلف الذي استطاع أن يحملها آهات أبناء الشعب ومعاناتهم وآمالهم، بل إن هذا المزج بين

الواقعي والمتخيل هو الذي يفسح المجال للمتلقي لتوظيف مخزونه الثقافي الذي يكون من خلاله نصاً مسرحياً آخر هو غير نص المؤلف، إنه نص المتلقي أو القطب الجمالي بتعبير أصحاب نظرية التلقي .

وربما تبادر للذهن أن التداخل بين الخيال والواقع قد يجعل المسرحية متفككة البناء لكن الواقع، أن هذا التداخل واحد مما يمنحها خصوصيتها، فمن خلاله برزت قدرة المؤلف على صهر «الخيالي» في إطار الواقعي. وتجاوز المألوف للتحليق في دنيا الخيال .

" **حكاية الفلاح المطيع** " **بين تحيين التاريخ واستلهام الموروث الشعبي** .

بموازاة انفتاحها على عوالم خيالية، ولو نسبياً، فقد عمدت المسرحية إلى استحضار لحظات تاريخية دالة تجسدت في عصر المماليك (وهو أحد عصور الاستبداد) الذي انتقى منه المؤلف حدثاً تاريخياً عمل على مسرحته من منظور عصري حداثي عن طريق الجمع بين الماضي والحاضر وهذا ما يعبر عنه عادة "بالتحيين".

ولأن التاريخ «الرسمي» لا يحفل بالمهمشين كما يوحي بذلك كلام الجوقة: «أين التاريخ لينزل من عليائه ليرى الشوارع، ليرى ماذا يفعل الملوك والسلاطين بالشعوب» فلا ينتظر أن يكون هذا الحدث المنتقى، وهو يرتبط بأحد النماذج المهمشة، موثقاً، وإلى هذا يشير الراوي بقوله: «العاقل من يفهم أن اسم بطلنا ليس في سجلات التاريخ السلطاني أو المملوكي وشجرة عائلته ليست مسجلة في كتب التاريخ ولا تدرس حياته في المدارس».

لم تكن غاية المؤلف هي استنساخ التاريخ ولكن إعادة كتابته بمراعاة ذوق المتلقين والظروف المستجدة في المجتمع في محاولة لإمداد المسرحية بعناصر لا نهائية لا تحملها بالضرورة على التقيد بالواقع، وعليه فليس ضرورياً أن يكون الحدث قد وقع بحرفيته في فترة من فترات التاريخ .

ولعل أبرز شخصية تم استقدامها من التاريخ، فيما يبدو، هي شخصية «قنصوة الغوري» سلطان المدينة. وإذا ما استثنينا هذا الاسم الغريب وبعض جوانب غرابة الحدث وكذا طريقة إعلام الناس بالأخبار (الفرمان ودق الطبول).. فلا شيء يوحي بانتماء الشخصيات أو الاحداث إلى التاريخ (الماضي)، وهذا ما أشرنا إليه ونحن بصدد الحديث عن زمن المسرحية، فقد تعددت الأسماء، لكن المسميات واحدة، فلكل عصر «قنصوته» الذي يخضع الشعب بالقمع والإرهاب. وبهذا لم تداعب

المسرحية خيال الفقراء المستضعفين بأحلام زائفة، شأن بعض المسرحيات الميلودرامية، ولكنها حاولت هزهم وصدمهم بالحقيقة المرة والواقع الجاثم على أنفاسهم، فالفقراء مضطهدون في كل زمان، فماذا هم فاعلون؟

لقد أعاد السيد حافظ صياغة شخصية «قنصوة الغوري» وعلاقته بالرعية دراميا بما يتفق مع البعد الواقعي لها. وربما فسر هذا الأمر بكونه محاولة لتجنب الإشارة المباشرة لحاكم بعينه درءا للنقمة. لكن الواضح أن لهذا الإجراء بعداً جمالياً بالأساس، فاستلهام هذا الجو التاريخي (شبه الأسطوري) أنقذ المسرحية من رتابة التعبير المألوف والمباشر عن الواقع، وأضفى عليها بعداً تخييلياً يثير المتلقي ويحفزه على المشاركة في تشكيل المسرحية وتصور أحداثها ومحاولة الكشف عن العلاقات القائمة بين شخوصها والمساهمة في حدودها وأبعادها، وبذلك نقله من موقع المتلقي السلبي إلى موقع المتلقي المشارك .

إلى جانب هذا فقد أسهم استلهام التاريخ، في هذه المسرحية، في تجاوز الأسلوب السياسي المباشر لصالح إيحائية النص، وكان وسيلة خولت للسيد حافظ، وكغيره من الدراميين العرب، «التحرر من نثرية الواقع والتحليق في مدارات شعرية المتخيل عبر كتابة درامية جديدة تثير المتلقي وتخلخل أفق انتظاره».

استلهام الموروث الشعبي :

توظيف التراث في العمل الإبداعي أصبح تقليداً رائجاً في أغلب الأجناس الأدبية. وبالنسبة للمسرح العربي فقد استأثر هذا الموضوع باهتمام كبير، فإذا كانت غاية التأصيل هي البحث عن أشكال فرجوية جديدة، فإنه لم يكن بالإمكان تحقيق هذه الغاية إلا من خلال اللجوء إلى التراث الشعبي، نظراً لما يختزنه من أدبيات وظواهر احتفالية يتمفصل في نطاقها النشاط الروحي والاجتماعي والفني للإنسان العربي.

في مسرحيته هذه، «حكاية الفلاح عبد المطيع»، لجأ السيد حافظ إلى التراث الشعبي الفرجوي فاستحضر أحد وجوهه وهو «الراوي» ذلك القاص الشعبي الذي «يعرض» على جمهوره سيرة عنترة وسيف بن ذي يزن وغيرهما من السير في فضاء تتألق فيه المرويات والشعريات والمرتجلات واللغات الجسدية .

يتدخل «الراوي» أكثر من ثماني مرات في المسرحية، يظهر في البداية للإعلان عن بداية الحكي، والتمهيد لأحداث المسرحية بتحديد زمانها ومكانها وبطلها وبدايتها... في بداية الفصل الثاني تدخل للتأشير على انتقال أحداث المسرحية إلى

مكان آخر ودخول شخصيات أخرى حلبة الصراع (السلطان والوزراء والمستشارين..) كما قد يعمل على الربط بين أحداث المسرحية المتفرقة، والإشارة إلى تحول شكل الصراع أو نموه... ودائماً يرد كلامه في إطار حوار مع الجوقة أو الكورس :

" الكورس : وارتدت كل المدينة السواد إلا هو عبد المطيع .

الراوي : دعونا نر ماذا حدث؟".

في أحد تدخلاته عمل «الراوي» على التهييء لنقلة فنية تتجلى في استعادة أحداث ماضية (تقنية الفلاش باك)، وذلك عندما همَّ «عبد المطيع» بسرد مشكلته مع زوجته على صديقه «مرسي».

ولم تقف وظيفة هذا الراوي والكورس والجوقة عند هذا الحد، وإنما تعدته إلى التعليق على الأحداث، بما يؤكد عدم حيادها :

" الراوي: أين المصابيح يا رجال لهذا الرجل .

المصابيح مفقودة.. خارج القصر الأبواب والنوافذ مغلقة.. هذه السكة أمامكم. إنه النفاق.. لم يدر الرجل أن الفرمان قد صدر بارتداء الملابس البيضاء من يحمل هموم عبد المطيع؟ النجمة؟ البحر؟ السيف؟ الزهور؟

الجوقة : كل الأيام مطعونة، الشريف فينا مطعون.. هذا زمن رديء»..

هاهنا ومن جديد تبرز ذاتية المؤلف الذي يأبى إلا أن يمرر خطابه بهذه اللغة الشعرية الحزينة، ويصر في موضع آخر، من خلال حوار الراوي مع الجوقة، على أن يحمل المسرحية بعض مفاهيمه عن المسرح، وقد تجلى ذلك من خلال جواب الراوي على الجوقة في بداية المسرحية:

« الجوقة : انتظر.. هذه المسرحية لابد لها من بداية ووسط ونهاية .

الراوي : لسنا في قاعة تدريس الدراما».

لا يخلو هذا الكلام من قصدية واضحة للتعبير صراحة عن تجاوز المنظور التقليدي للمسرح الذي يرتبط كما يومئ إلى ذلك كلام الراوي بقاعات التدريس فقط .

هكذا لجأ السيد حافظ إلى استلهام شخصية «الراوي» من الموروث الشعبي باعتباره أصلاً عربياً يحقق بعد المشاركة والتغريب وتكسير الإيهام، وباعتباره محوراً ينظم الحدث المسرحي وينسق أجزاء المسرحية وفق منظور خاص لا يخضع لمنظور المسرح الغربي .

ولا بأس من الإشارة إلى أن «الراوي» والموروث الشعبي بشكل عام يمثل جزءاً

من متخيل المتلقي العربي، وعليه فإن توظيفه من لدن السيد حافظ يعتبر بمنزلة مراعاة لهذا البعد .

خاتـــمـــة

تجدر الإشارة في ختام هذه القراءة إلى أن المسرحية غنية بمواطن التجريب، إنْ على مستوى الحوار أو اللغة أو المكونات الدرامية أو المعينات الركحية (الإشارات المسرحية) التي تؤكد حضور هاجس العرض لحظة كتابة النص.. وما كان بالإمكان الإلمام بكل ذلك في عرض محدود الصفحات .

بيد أن أهم ما نود التأكيد عليه هو حضور هاجس الكتابة الضد (الجديدة) في هذه المسرحية بدءاً من عنوانها مروراً باستهلالها وصولاً إلى مختلف مكوناتها الجمالية والفنية التي انزاحت عن كثير من قواعد المسرح التقليدي.. وارتادت عوالم خيالية وتاريخية وتراثية كما اتضح .

وبذلك كانت مسرحية «حكاية الفلاح عبد المطيع» فعلاً، بداية مرحلة مسرحية جديدة في مسرح السيد حافظ، وهي مرحلة التأسيس التي تأتي عادة بعد فوضى الهدم والتجريب. ففي هذه المسرحية يعود السيد حافظ إلى التراث العربي وإلى الوجدان الشعبي وذلك من أجل صياغة لغة مسرحية، لغة تملك القدرة على التعبير عن هم العربي وعن فكره وعن روحه.[١]

---

(١) " في مسرح السيد حافظ "، الجزء ١ دراسات، ضمن مقال عبد الكريم برشيد: «مسرح السيد حافظ بين التجريب والتأسيس»، ص:٨٩.

لائحة المراجع :

١- "البناء الفني في أدب المسرح المصري المعاصر"، السعيد الورقي.

٢- "إشكالية التجريب في مسرح السيد حافظ"، أطروحة لنيل دبلوم الدراسات العليا، إعداد بنيونس الهواري، تحت إشراف : د.مصطفى الرمضاني، كلية الآداب، وجدة، المغرب. موسم ١٩٩٩-٢....

٣- "حكاية الفلاح عبد المطيع"، السيد حافظ، مطابع صوت الخليج، ١٩٨٢.

٤- "في مسرح السيد حافظ"، الجزء الأول، دراسات، مكتبة مدبولي، مصر، ١٩٨٨.

٥- "المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرجة"، حسن المنيعي، الطبعة الأولى، ١٤١٥هـ-١٩٩٤.

٦- "المعجم المسرحي"، حسن قصاب وماري إلياس.

قراءة في مسرحية
حـــلاوة زمـــــان
أو
عاشق القاهرة الحاكم بأمر الله

بقلم : محمـد المحـراوي

مقدمة :

رافق نشأة* المسرح العربي الجنوح إلى استلهام التراث بتوظيف مواده وقصصه، لدى المسرحيين العرب في أعمالهم الإبداعية، وازدادت هذه الظاهرة حدة في العقود الأخيرة، خصوصا بعد أن أصبحت خاضعة لضوابط ومناهج سطرها المسرحيون العرب الذين فتحوا باب التنظيرات في المسرح العربي، منذ بداية النصف الثاني من القرن العشرين.

والخاصية التي يتميز بها المسرحيون العرب في توظيفهم للتراث في إبداعاتهم هي التعامل الانتقائي مع التراث، بالتركيز على الأحداث الجليلة في تاريخ الأمة العربية والإسلامية لإحياء مفاخرها وأمجادها. في هذا العصر الذي أصبح فيه العرب والمسلمون أمة مهزومة ومهلهلة، فيتم استحضار التراث لإثبات أن العرب كانوا في زمن مضى أسيادا ولم يكونوا عبيدا، لتكون الاستعادة للماضي المجيد بمثابة عقد مقارنة " بين الحاضر المتقدم للأخر وماضيه المتخلف من جهة، وبين الماضي المتقدم بالنسبة للذات العربية وحاضرها المتخلف من جهة أخرى."(1)

هذا، كما يتميز التعامل مع التراث من قبل المسرحيين العرب بالاهتمام بالتاريخ غير الرسمي الذي مسته يد التشويه، كالثورات التي تقاد ضد الظلم والقمع، والموصوفة في كتب التاريخ بالفتن، كالثورة المعروفة بثورة الزنج على سبيل المثال. وأيضا يتم التركيز على ظاهرة الإعدامات التي كانت تنفذ في حق بعض الشخصيات المعارضة، بتهمة الإلحاد والردة. لهذا يلجأ المسرحيون إلى صياغة هذه الأحداث صياغة جديدة تحاول فضح الخفي، وإبراز الدوافع التي يرونها حقيقية وراء هذه الثورات والإعدامات، والتي تكون دائما هي الانتفاض ضد الظلم والقمع الممارسين على أصحاب هذه الثورات المجوعين، أو تلك الإعدامات التي تمرر تحت يافطة الإلحاد والمساس بالمقدسات الدينية، والتي يكون الدافع الحقيقي إليها – حسب ما تبرزه الأعمال المسرحية – هي حب الحكام للسلطة، وخوفهم من أن تنفلت من بين أيديهم بسبب ما تقوم به تلك الشخصيات من فضح لهم، وتحريض للشعب ضدهم فيكون الحل هو إسكاتهم إلى الأبد.

ولا يحق للمتلقي أن يحاكم المسرحي بالصدق أو الكذب، لأنه ليس مؤرخا " فالعمل

---

(١) محمد مسكين، المسرح العربي الحديث بين ضياع الهوية وغياب الرؤية التاريخية، مجلة الوحدة، العدد ٩٤/٩٥، يوليو/ أغسطس ١٩٩٢، ص: ٩

المسرحي يستقل عن المادة التاريخية، ويكون الحكم عليه بمدى توفيقه في إقناع المشاهدين أو القراء بأن الأحداث التي يعرضها أمامهم قد حدثت أو كان يمكن أن تحدث، فالإقناع هو الفيصل في هذا الموضوع."[1]

والمسرحية التي نحن بصدد تحليلها تاريخية بامتياز. لذلك فإننا في تحليلنا هذا ركزنا على هذا العنصر. أي العودة إلى التاريخ لصياغة عمل إبداعي. وتوقفنا كذلك عند طبيعة اللغة الموظفة في هذه المسرحية. وخصصنا أيضا لما يسمى بالإرشادات المسرحية حيزا من هذا التحليل حتى لا يكون تحليلنا أدبيا صرفا.

توظيف التراث في مسرحية " حلاوة زمان" للسيد حافظ

لا يصعب على المتصفح "للريبرتوار" المسرحي العربي أن يقف عند حقيقة مهمة، تنطبق على المسرح العربي عموما، وفي جميع فتراته، منذ العروض الأولى التي كان يقدمها مارون النقاش وصولا إلى عروض المسرحيين المعاصرين.

وتتمثل هذه الحقيقة في الرغبة الجامحة للمسرحيين العرب في الامتاح من التراث من خلال استلهام مواده وقصصه، سواء كان هذا التراث شعبيا أم رسميا.

ولم تكن العودة إلى التراث تتم من زاوية واحدة، كما لم تكن مواقف المسرحيين العرب من التراث واحدة. ولم تكن أيضا الأهداف والدوافع من وراء الارتماء في حضن التراث العربي واحدة. لكن بغض النظر عن ذلك، لن نكون مجانبين للصواب إذا قلنا إن العودة إلى التراث، كانت ولا تزال تمثل أسهل السبل وأيسرها- في نظر المسرحيين العرب، الأوائل منهم والمتأخرون، للبحث عن الهوية للمسرح العربي، وذلك في اعتبارهم أن هوية المسرح العربي تكمن في تميزه عن المسرح الغربي الذي يعتبر المعلم والأستاذ المتوفر على الأدوات والتقنيات والأفكار، التي تشكل أكسجين ومقويات المسرح العربي، إن لم نقل الغذاء الذي تتوقف عليه حياة أوموت هذا المسرح. وفي الوقت نفسه يعتبر الغول المخيف الذي يهدد هوية المسرح العربي بالإقبار لوقت طويل.

وفي خضم هذه التساءلات والإشكالات سنسلك سبيلا في هذه القراءة، نعتقد أنه سيجعلنا نتمكن من تقديم بعض الافتراضات – إن لم نكن من الجرأة في المستوى الذي يجعلنا نقول الأجوبة- بخصوص هذه التساؤلات بالنسبة للسيد حافظ، لا في مسرحياته كلها وإنما في المسرحية المستهدفة بالتحليل " حلاوة زمان أو عاشق القاهرة الحاكم بأمر الله".

(١) د. سامح مهران، المسرح بين العرب وإسرائيل، سينا للنشر، ط١، ١٩٩٢، ص: ٢٦

لقد عاد السيد حافظ في هذه المسرحية إلى حقبة تاريخية ضاربة في القدم. وهو ما يشي به عنوان المسرحية، حيث إن أحداث المسرحية لا تكاد تتجاوز الحقبة الزمنية التي استغرقها حكم الخليفة الثالث للدولة الفاطمية، منذ أن وسعت من رقعتها بضم مصر وبناء عاصمتها القاهرة، اللهم إلا بعض الإشارات في بداية المسرحية للتعريف بمدينة القاهرة. وهو ما استدعى الوقوف عند بعض الأحداث البارزة في تاريخ الدولة الفاطمية كذلك، والمرتبطة بتأسيس القاهرة، أو الإشارة التي تنتهي بها المسرحية عند إعلان " الظاهر بالله" الخليفة الجديد بعد وفاة " الحاكم بأمر الله" عن بعض قراراته، وذلك في النهاية الثانية المقترحة. ولكن هذه الإشارات مقتضبة وموجزة، كان إيرادها لغاية واضحة، سنقف عندها أثناء التوسع في التحليل. لذلك فلا مانع من القول إن الفترة التي قضاها "الحاكم بأمر الله" في الحكم، تشكل مسرح الأحداث من البداية إلى النهاية في هذه المسرحية.

ولتجنب السقوط في الأحكام المتسرعة والنتائج غير المنطقية، ارتأينا في هذا الجانب من القراءة اتباع خطة منهجية محكمة تقوم على محطتين:

قراءة في مضامين" حلاوة زمان" :

تتسيج أحداث مسرحية "حلاوة زمان أو عاشق القاهرة الحاكم بأمر الله" ووقائعها بسياج زمني محدد، ويحتضنها مكان محدد. وشخصياتها أغلبها واقعي كما توحي بذلك أسماءها ووظائفها. وأغلبها أيضا قد أسهبت الكتب التاريخية في وصفها والتعريف بسيرها، الشيء الذي يجعل أي تأويل للمسرحية لمحاولة إسقاطها على الحاضر نوعا من المجازفة التي لن تتحقق دون لي عنق الزجاجة كما يقال.

تبدأ المسرحية بظهور مجموعة من المؤرخين العرب القدماء على الركح، وقد شرعوا في مستهل المسرحية بتقديم نبذة عن حيثيات تأسيس مدينة القاهرة، والإشارة بشكل موجز إلى الخليفتين" المعز لدين الله" و" العزيز بالله" جد وأب " الحاكم بأمر الله". وقد اعتمد المؤلف تقنية المسرح داخل المسرح التي يقوم بها في النص المؤرخان المشهوران ابن

سعيد الأندلسي والناصري. فعندما يعمد هذان المؤرخان إلى ذكر بعض خصال وأفعال أحد الخلفاء الفاطميين الذين قد مر على وفاتهم فترة زمنية غير يسيرة،على زمن الحكي، كثيرا ما يتوقف الحكي ويقوم أولئك الخلفاء المحكي عنهم بتقديم أنفسهم من خلال بعض الممثلين. وبوصول ابن سعيد والناصري إلى عهد الخليفة " الحاكم بأمر الله" الذي يشكل موضوع المسرحية، يتركان العنان

لشخصياتهم المتعددة لتقديم عهد الخليفة" الحاكم بأمر الله" بمختلف تناقضاته وصراعاته.

وتأكيدا لحضور تقنيتي الحكي والمسرح داخل المسرح في بداية هذه المسرحية التي بين أيدينا نقتبس النصين الآتيين:

– مؤرخ ٤ : قال المعز لدين الله الفاطمي لجوهر الصقلي:

(ضوء على المعز لدين الله الفاطمي)

- المعز: يا جوهر لتدخل مصر من غير حرب.. وتبني مدينة تسمى القاهرة لتقهر الدنيا.

- جوهر : يا سيدي إني أفكر في تسميتها المنصورية"[١]

- الناصري: وعندما انتهى تكوين وإنشاء العاصمة القاهرة وانتهى بناء قصورها ومسجدها الجامع الأزهر ودخل المعز القاهرة عاصمته الجديدة في أوائل رمضان قال للناس :

- جوهر الصقلي: (يرتدي العمامة ويصبح المعز لدين الله الفاطمي) أنا المعز لدين الله الفاطمي جئت لمصر لا زيادة في الملك أو المال وإنما رغبة في الجهاد ونصرة المسلمين، وإقامة الحق والسنة"[٢]

قلنا في البداية إن أحداث المسرحية ووقائعها- زمنيا- مسيجة بسياج محدد، لأن الفترة الممتدة من ٤٨٦هـ إلى ٥١١هـ وهي فترة حكم الخليفة " الحاكم بأمر الله"، إلى تشكل الوعاء الزمني لأحداث المسرحية. أما فيما يخص المكان المحتضن لأحداث المسرحية، فهو موزع بين فضاءين اثنين : قصر الخلافة، وحي امبابة ولاسيما دكان فتحي محل الشواء.

وتجدر الإشارة إلى أن المسرحية تقوم على فصلين، يعمدان إلى تتبع الشخصية المحورية " الحاكم بأمر الله" مذ اليوم الأول من حكمه إلى أن تلفظ أنفاسه الأخيرة، لأن " الحاكم بأمر الله" يشكل بؤرة الأحداث الدرامية في هذه المسرحية. فهو يمثل المحور الذي تتلاقى عنده وتفترق جميع الشخوص. فهي جميعها تمتلك موقفا من شخص " الحاكم بأمر الله"، تسعى بحسب قدراتها إلى تجسيده، إما من خلال الدعاء بأن يديم الله في حياته والتوق إلى الجلوس بين يديه، وإما من خلال

---

(١) - السيد حافظ، حلاوة زمان أو عاشق القاهرة الحاكم بأمر الله، مركز الدلتا للطباعة، د.ت الطبع، ص: ٦

(٢) - المرجع نفسه، ص: ١٠

عقد المؤامرات والدسائس في الخفاء من أجل الإطاحة بحكمه.
وتركز المسرحية بشكل أكثر على علاقات " الحاكم بأمر الله" برجال الدولة وبرعيته وبأهله، فتصور بشكل دقيق صرامته وقساوته على كل معتد سولت له نفسه مخالفة الأوامر، أو سولت له استغلال منصبه للسطو على أموال الشعب. كما تصور زهده وتقشفه، وإيمانه القوي، وكذلك اختلاطه بالرعية والاستماع إلى شكاواهم، وغير ذلك من الأمور التي تظهر الخليفة بمظهر الحاكم العادل والمؤمن القوي، ولم يكلف السيد حافظ نفسه عناء تطعيم مسرحيته بأحداث سياسية كانت تحدث في الدولة الفاطمية المترامية الأطراف، كالفتن التي كانت تشتعل في الشام و طرابلس، لاسيما ثورة أبي ركوة التي كادت أن تطيح بالدولة الفاطمية كما تذكر الكتب التاريخية.
فالمسرحية لا تتحدث عن عهد خلافة " الحاكم بأمر الله" برمته، بل تتحدث – وإن قلنا إن هذا العهد يشكل الوعاء الزمني لأحداث المسرحية- عن أحوال القاهرة وحاكمها وأهلها زمن الخليفة " الحاكم بأمر الله".
ب- الكيفية التي تعامل بها السيد حافظ مع التراث فى"حلاوة زمان":
إذا كان التراث أهم مصدر يستهوي المبدعين المسرحيين، فإن الكيفية التي يتم بها توظيف التراث في الأعمال المسرحية تختلف من مسرحي إلى آخر، بل حتى من عمل مسرحي إلى آخر للمبدع الواحد، وذلك بسبب اختلاف الرؤية التي ينظر بها إلى التراث، وبسبب اختلاف الخلفية الأيديولوجية والفكرية لأي مبدع، و بسبب اختلاف الأهداف أيضا من وراء استحضار التراث من عمل مسرحي إلى آخر.
لكن هذا الاختلاف والتعدد لا يمنعنا من تحديد ثلاثة مواقف من التراث لدى المسرحيين العرب وهي :
*- اللجوء إلى التراث (خصوصا التاريخ) بقصد التفاخر بالأمجاد، أمام ما أصبح يعيشه المجتمع العربي من فساد في جميع القطاعات. فكانت العودة إلى التاريخ السلاح الوحيد في أيدي المسرحيين العرب لإبراز كيف أن التخلف صفة طارئة على المجتمع العربي، ولم تكن ملازمة له.
* إعادة تفسير بعض الأحداث التاريخية من منطلقات جديدة، وفق خلفيات أيديولوجية معينة ينطلق منها الكتاب، وإعادة كتابة التاريخ بسبب شعور رجال المسرح " بأن المؤرخين لم يكونوا أمناء في (كتابتهم التاريخية لأسباب سياسية

ودينية ومذهبية، وأغراض خفية"[١].

* التعامل مع التراث باعتباره مادة خصبة لاستقاء مواقف وأبعاد يتم إسقاطها على الحاضر. وهنا يصبح التراث مجرد رموز لتناول قضايا معاصرة.

وفيما يخص "حلاوة زمان"، فيمكن أن نقول إنها تندرج ضمن المستوى الثاني في التعامل مع التراث. فالسيد حافظ عاد إلى العهد الفاطمي، وخاصة المرحلة التي حكم فيها " الحاكم بأمر الله"، ليرفع الضيم عن هذه الشخصية التي طالما تصدت لها أقلام المؤرخين والمبدعين بالسب والتجريح، وليعيد الاعتبار إليها من خلال التركيز على الجانب الخيّر فيها، كما يقول في أحد النصوص التي صدر بها مسرحيته.

ولم يكن السيد حافظ هو أول من جعل "الحاكم بأمر الله" موضوعا لعمل مسرحي، بل سبقه في ذلك مسرحيون عرب آخرون وعلى رأسهم علي أحمد باكثير، وإبراهيم رمزي. إلا أن جل المبدعين في مختلف مجالات الإبداع نظروا إلى " الحاكم بأمر الله" باعتباره خليفة شاذا ومجنونا، وصاحب القرارات الطريفة و المثيرة للدهشة والضحك. وجاء السيد حافظ ليكسر هذا التقليد، ويقدم هذا الخليفة في صورة مختلفة تماما.

" الحاكم بأمر الله" من أغمض الشخصيات التاريخية التي تتضارب حولها الأخبار، إلى درجة يمكن معها الوقوف عند صورتين متناقضتين له، إحداهما يظهر فيها قاتلا، وسفاكا للدماء، ومجنونا وملحدا...، والأخرى يظهر فيها حاكما عادلا محبا لشعبه، مؤمنا صادق الإيمان، وزاهدا عن ملذات الدنيا...، يتناوله بعض المؤرخين بالمدح والثناء، ويرفعوه " إلى ذروة المجد، بينما يتناوله الآخرون بالنقد والتجريح والطعن في نسبه وشخصيته بما يتنافى والآداب والأخلاق."[٢]

وهذه المسرحية التي بين أيدينا تظهر "الحاكم بأمر الله" في الصورة الثانية. فمنذ صغره وعلامات الفطانة والذكاء والعدل تظهر عليه من خلال أفعاله، إذ وهو لم يتعد الخامسة عشر من عمره والسنة الرابعة في حكمه، أقدم على فعل خطير ومهم، يتمثل في إعدام أحد أبرز رجال الدولة وأكثرهم نفوذا هو برجوان. فبعد انتشار خبر الإعدام بين الناس، سمعت زغاريد وشوهدت جموع تجري في

---

(١) ـ محمد عزام، توظيف التراث في المسرح العربي الحديث والمعاصر، مجلة الوحدة، مرجع سابق، ص:٧٠

(٢) ـ عارف تامر، الحاكم بأمر الله: خليفة- إمام- مصلح، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت،ط١ ١٩٨٢، ص:١٧.

الشوارع فرحة ومرددة الخبر، ونسمع الحوار الآتي :

" فتحي : الله أكبر.. الله أكبر.. الحاكم ظهرت علاماته وكراماته وقتل الوصي الظالم. الحاكم ظهر رقصني يا جدع.. أرقص يا قسام يا ملك الشام.(...)

فتحي : الحاكم مش عبيط ولا مجنون الحاكم عدل.

قسام : مع أنه صغير السن فهم أن الوصي ظالم دا سبق آوانه. عبقري من وادي عبقر"(١).

وتمضي المسرحية على هذا النهج في سبيل إبراز عظمة هذه الشخصية، إذ في جميع سلوكها، تمثل المثل والقدوة لكل الحكام الذين تتمناهم الشعوب المستضعفة، باستثناء بعض مواقفه التي يبدو فيها صارما، وقاسيا أكثر من اللازم، وكذا انسياقه وراء إغراءات المغنية اللعوب الفائقة الجمال " عزيزة"، ليكفر بعد ذلك عن ذنبه بإعدامها، وإعدام آلاف من الراقصات اللائي اعتبرهن سبب البلاء وانتشار الفساد.

هكذا إذن، حاول السيد حافظ أن يعيد الاعتبار " للحاكم بأمر الله" الذي شغل الدنيا على مر العصور، إلى أن نسجت حوله الحكايات والأساطير والمستملحات والنوادرو فقد حرص السيد حافظ على جعل أحداث المسرحية ووقائعها متصلة بالمرحلة التاريخية لحكم " الحاكم بأمر الله"،إذ تبدأ ببعض الإشارات التاريخية إلى " المعز لدين الله" و" العزيز بالله"، لأن الأول هو مؤسس القاهرة، والثاني هو المساهم في توسيع بنيانها. وهذه المسرحية تشكل القاهرة بالنسبة إليها الفضاء المحتضن لأحداثها. لذلك كانت الإشارة إلى تاريخ القاهرة أمرا مهما رغم الإشارة الأخيرة في المسرحية إلى "الظاهر بالله" الذي تولى الخلافة بعد " الحاكم بأمر الله"، وأصدر مجموعة من القرارات التي تحيل إلى أن ما بناه " الحاكم بأمر الله" في خمس وعشرين سنة، قد هدمه ابنه في ظرف وجيز، ولم يكن فيه الشعب قد صدق بعد نبأ اغتيال خليفتهم. ونقرأ في المسرحية:

" الظاهر: أمرنا بفتح الخمارات وشرب الخمر.. وعودة بيع العبيد.

(فى بقعة ضوء مع المنادي)

فتحى : ما تقولش مات

قسام : ما تقولش الحاكم مات.

فتحى : الحاكم متخفي وحيرجع تاني."(٢)

---

(١) - السيد حافظ، " حلاوة زمان" م. س، ص: ٢٤

(٢) - المرجع نفسه، ص: ١١٧

ونقرأ فى المسرحية أيضا بعض المقاطع التي تشير بما لا يدع مجالا للشك إلى الهدف من الكتابة عن "الحاكم بأمر الله" : الهدف الذي أشرنا إليه سابقا، وهو رفع الضيم عن هذه الشخصية، ومحاولة إعادة الاعتبار إليها. ونفهم من تلك المقاطع أن تطبيقه العدل بالكيفية التي دفعته إلى تطهير الدولة الفاطمية من آلاف المفسدين والظالمين بقطع رؤوسهم ومصادرة أموالهم ووضعها في بيت المال ليستفيد منها الفقراء، هو ما جعل المؤرخين – الذين هم في أغلبهم يمثلون أقلاما مأجورة- يشوهون حقيقة " الحاكم:

"شهبندار التجار:(يضحك) الحقائق لا يكتبها التاريخ والحقيقة دائما مجهولة، أموالنا التي أخذتها منا هي التي ستحرقك أموالنا تكتب التاريخ كما نهواه نحن وكما نراك نحن... سنجعل الكتاب ينكلون بك تنكيلا (يضحك الجميع) "[(١)].

أخيرا أشير إلى أن السيد حافظ إذا كان قد انبرى للدفاع عن " الحاكم بأمر الله"، فإنه أساء بالمقابل إلى ابنه " الظاهر بالله" الذي قدمه في آخر المسرحية على أنه بمجرد وفاة أبيه سارع إلى فتح الخمارات، وإلى الأمر بشرب الخمر والعودة إلى المتاجرة بالعبيد. فربما سيأتي مسرحيون آخرون مستقبلا ينبرون للدفاع عن " الظاهر بالله" من خلال ما لحقه من إساءة من لدن السيد حافظ، وإن كان هو لم يقصد الإساءة إليه بقدرما أراد إبراز" الحاكم بأمر الله" رجلا شاذا في مجتمعه، فيما يخص تطبيق العدل والقضاء على الفساد. فقد انقلب الأمر. فالشاذ هو الذي يصر على تطبيق العدل والقضاء على الفساد في زمن كان آخر ما يفكر فيه الحكام هي هذه الأمور.

اللغة:

أثارت طبيعة اللغة في مختلف المجالات الإبداعية - وبشكل أكثر حدة في المسرح- في الوطن العربي زوبعة من ردود الأفعال. خصوصا بعد أن ظهرت ثلة من المثقفين والمسرحيين، يدعون إلى استعمال العامية من أجل تحقيق تجاوب أكثر مع الجمهور، والتمكن من الالتحام بقضايا الطبقات الشعبية وهمومها. وهذا ما أثار حفيظة كثير من المثقفين والمبدعين الذين يزعمون أنهم يتحركون من منطلق الدفاع عن لغة الضاد: لغة القرآن، وأن اللغة الإبداعية يجب أن تحافظ على صفائها وجمالها من خلال المحافظة على فصاحتها.

أما السيد حافظ في هذه المسرحية، فقد وظف اللغة بشكل زاوج فيه بين العامية

---

(١) - السيد حافظ، " حلاوة زمان" م. س، ص: ٩٨

والفصحى، وذلك بحسب ما يستدعيه المقام. فثقافة الشخصية وموقعها الطبقي هو ما يحدد اللغة التي تتواصل بها الشخصية. كما تساهم الفضاءات والأمكنة هي الأخرى في تحديد طبيعة اللغة التواصلية. فالحي الشعبي امبابة ليس هو قصر الخلافة. وهكذا نجد " الحاكم بأمر الله" عندما يكون في دكان فتحي بأحد الأحياء الشعبية في القاهرة، يتخلى عن الفصحى ويشارك جلساءه الحديث بالعامية. وفي هذا دلالة على حب الخليفة لشعبه، فينزل إلى مستواهم، ومن ثم يزول بينه وبين رعيته حاجز الرهبة والخوف، فيتجرأ الجميع على الإفصاح عن مواقفهم أمامه.

الإرشادات المسرحية:

إن النصوص المسرحية الحديثة تلجأ إلى ما يسمى بالإرشادات المسرحية، أو المعينات الركحية بشكل لافت. وهذه المعينات تقوم بوظائف متعددة. وقبل الوقوف عند أهم تلك الوظائف من خلال مسرحية "حلاوة زمان"، أشير إلى أن أهم دور تقوم به هذه المعينات هو جعل المتلقي يستحضر في ذهنه - وهو يقرأ النص المسرحي- كيفية اشتغال الحكاية على الخشبة المسرحية أثناء العرض، خاصة إذا كان المؤلف يجمع بين التأليف والإخراج.

والمتصفح للمسرحية التي نحن بصدد تحليلها، سيجد عددا هائلا من المعينات الركحية التي تعج بها المسرحية. وبالوقوف عندها وقفة تفحصية تحليلية، يمكن تحديد أهم وظائفها فى سبع :

تأثيث الركح : أي تحديد مواصفات الديكور والسينوغرافيا فوق الخشبة المسرحية. ومن بين الإشارات التي تقوم بهذه الوظيفة- وهي كثيرة جدا- نجد ما يلي :

- " في مكان مرتفع على المسرح وأمامه مجموعة من العمائم"(١)
- " يتغير الديكور إلى حي امبابة.. دكان كتب عليه محل الشواء لصاحبه فتحي صاحب الآداب.. يجلس بجوار المحل قسام التراب يشرب الشيشة.. بعض الناس تشتري وتمشي.. مصباح كبير معلق أمام الدكان" (٢)
- " تخرج الناس تحمل رقعة جلد مكتوب عليها الشكاوى وتلتف حول الخليفة"(٣)

١- تقديم تصور حول حركة الممثلين فوق الخشبة المسرحية، والإشارات التي تقوم بهذه الوظيفة كثيرة، نذكر:

---

(١) - السيد حافظ " حلاوة زمان" م.س، ص: ١٠
(٢) - المرجع نفسه، ص: ١٨
(٣) - المرجع نفسه، ص: ٢٨

- " ناس تجري يمينا ويسارا"[1]
- " يجري خارج المسرح"[2]

ابن عمار يدخل في صراع بالسيف مع برجوان..حتى يهرب ابن عمار من أمامه"[3]

٢- تحديد الإنارة: يركز السيد حافظ على الإنارة بشكل كبير نظرا لما تقوم به من تحديد للأزمنة، لأن أحداث المسرحية تقع في الليل والنهار والفجر والظهر...

وهو الأمر الذي يتطلب تغيير مستويات الضوء. ونذكر أيضا ثلاثة أمثلة من المعينات الركحية الواردة في المسرحية التي تقوم بهذه الوظيفة:

- " الاثنان في بقعة ضوء"[4]
- " شوارع القاهرة عند دكان شواء الأزرق ليلا..الأضواء خافتة.. صوت الكلاب" " ضوء الفجر"[5]
- "على المسرح ظلام شديد بقعة ضوء على شهبندار التجار وابن دواس وابن حسيب شاب صغير"[6]

٣- تقديم تصور حول لباس الشخصيات:

- " يدخل رجل يخلع ملابسه في الطريق متجها للحمام" [7]
- " الحاكم لا يرتدي ملابس تنكرية"[8]
- "يدخل الحاكم بفوطة على رأسه وملابس متواضعة على جسده"[9]

تحديد طبيعة الكلام: أي هل هو صراخ أو همس أو خطاب إلى غير ذلك، ونمثل لذلك بما يلي:

-" في تابلوه استعراضي غنائي ينادي أهل حي امبابة يا ناس..."[10]
-" فتحي وقسام يتقدمان ويهمسان"[11]

---

(١) - المرجع نفسه، ص:٢٤
(٢) - المرجع نفسه،ص: ٨٧
(٣) - المرجع نفسه، ص: ١٤
(٤) - السيد حافظ" حلاوة زمان" م.س، ص: ١٤
(٥) - المرجع نفسه، ص: ٦١
(٦) - المرجع نفسه، ص:١٠٨
(٧) - المرجع نفسه، ص: ٣٧
(٨) - المرجع نفسه،ص: ٢١
(٩) - المرجع نفسه، ص:٤٩
(١٠) - المرجع نفسه،ص: ٢٧
(١١) - المرجع نفسه،ص: ٢٠

-" تتحدث بالفصحى.. تتوحد الأرواح"[١]

تحديد تموضع الممثلين فوق الخشبة المسرحية:

-" يظهر غين على المسرح وهو رئيس الشرطة وخلفه جرجاني مساعده"[٢]

-" يخرج إلى المستوى الثاني يصعد إلى سور القلعة"[٣]

- " يتجه للنافذة" " أو إلى صالة الجمهور"[٤]

توزيع الأدوار على الممثلين: يلجأ السيد حافظ أحيانا عندما يريد إبراز شخصية جديدة في الأحداث، إلى تحديد الممثل الذي سيؤدي دور هذه الشخصية، والذي يكون بطبيعة الحال قد مثل دورا آخر، أو لا يزال يمثل دورا ما، فيقوم بدورين وربما أكثر، و مثال ذلك:

- "يدخل أربعة من العبيد ويحملون العزيز مصابا والذي يمثل دوره - جوهر الصقلي"[٥]

-" ابن سعيد والناصري يمثلان مع الشخصيات"[٦]

-" يمثله الشاب الذي مثل دور الحاكم صغيرا"[٧]

الخاتمة:

يغلب على " حلاوة زمان" للسيد حافظ الطابع الكلاسيكي، خصوصا فيما يتعلق بوحدة كل من الحدث والزمن والمكان. كما نلمس فيها تلك الخاصية المعهودة في المسرحيات الكلاسيكية المتمثلة في نمو الأحداث في اتجاه واحد، بموازاة مع التسلسل الزمني المتصاعد، إذ تبدأ بحدث يتمثل في تقليد " الحاكم بأمر الله" منصب الخلافة بعد وفاة أبيه " العزيز بالله"، فيمضي في النمو إلى أن يبلغ الذروة، ثم ينتهي إلى حل يكشف عن عظمة الشخصية التاريخية موضوع المسرحية.

لكن بجانب ذلك تحضر بعض تقنيات الاتجاهات المسرحية الحديثة، من قبيل تقنية السرد، وكذا تقنية أداء الممثل الواحد لأكثر من دور، وتقنية المسرح داخل المسرح...، وهي كما هو معروف، قد وظفتها بعض الاتجاهات المسرحية الغربية

---

(١) - المرجع نفسه، ص: ٩١
(٢) - المرجع نفسه، ص: ٤٣
(٣) - حلاوة زمان، ص،٤٣
(٤) - المرجع نفسه، ص: ٥١
(٥) - المرجع نفسه، ص: ١١
(٦) - المرجع نفسه، ص:١٢
(٧) - المرجع نفسه، ص:٧٤

الحديثة، وإن كان التراث العربي الشعبي يزخر بالكثير منها، وهو الأمر الذي جعل المسرحيين العرب لا يرون حرجا في الاستفادة منها، بموازاة مع دعوتهم إلى البحث عن صيغة مسرحية عربية الهوية.

لائحة المصادر والمراجع

-الكتب :

١- د. سامح مهران، المسرح بين العرب وإسرائيل، ط١، ١٩٩٢.

٢- السيد حافظ، حلاوة زمان أو عاشق القاهرة الحاكم بأمر الله، مركز الدلتا للطباعة، د.ت.ط

٣ - عارف تامر، الحاكم بأمر الله: خليفة- إمام- مصلح، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت ط١، ١٩٨٢.

المجلات :

١- العربي، العدد ٤٧٧، فبراير ١٩٩٦:

٢- حوار بين أحمد عنتر مصطفى وسعد الدين وهبة.

٣- الوحدة، العدد ٩٤/٩٥، يوليو/ أغسطس ١٩٩٢:

٤- مقال لمحمد عزام: توظيف التراث في المسرح العربي الحديث والمعاصر.

٥- مقال لمحمد مسكين: المسرح العربي الحديث بين ضياع الهوية وغياب الرؤية التاريخية.

مسرحية " إشاعة " تجربة البحث عن الحقيقة

بقلم : نصيـرة يعقوبـى

توطئــة :

يقول عبد الكريم برشيد:" إن المسرح فضاء الإمكان وليس فضاء المحال، كل شيء فيه ممكن، وبذلك يكون محيطا بلا ضفاف. وان لاكتشاف قضاياه يتطلب ركوب الغامرة، يتطلب الترحال السندبادي بحثا عن الجزر البعيدة والغربية والعجيبة. وإن الإنجازات التي حققها المسرح العربي – لحد الآن – لا تمثل شيئا خطيرا، لأن الأخطر والأهم هو ما يمكن الكشف عنه الآن أو بعد الآن"(١)

لقد استجاب السيد حافظ إلى دعوة هذا الباحث فزود المكتبة العربية بصفة خاصة والعالمية بصفة عامة بإبداعات مسرحية متميزة طابعها التجديد والمختلف فإذا كان " الاتباع خير من الابتداع" و" الابتداع أخطر من الاتباع" كما قال أبو حيان التوحيدي، فإن مبدعنا اختار الطريق الأصعب وركب الأخطر فلم يكن متبعا بل مبتدعا.

والحديث عن الابتداع في أعمال السيد حافظ المسرحية يحتاج إلى جهود جبارة ويتطلب مجلدات ضخمة. لكن " مالا يدرك كله لا يترك جله"، لهذا سنحاول الوقوف عند بعض مظاهر التجديد في إنتاجاته المسرحية من خلال نموذج بعينه، فالبحث في موضوع ما كلما كان محصورا كلما كان دقيقا وعميقا.

وبناء على ذلك فقد اخترت مسرحية " إشاعة" لتكون جوازا لإثارة بعض القضايا الفكرية التي طالما شغلت السيد حافظ فكانت هاجسه في جل أعماله المسرحية، إنها قضية أو " تجربة البحث عن الحقيقة وإعادة كتابة التاريخ" ترى ما هي الحقيقة التي بحث عنها السيد حافظ؟

وكيف بحث عنها؟ ما هي أسس إعادة كتابة التاريخ؟ وهل بالإمكان القيام بذلك؟

تلك هي بعض الأسئلة التي سنحاول الإجابة عنها من خلال محورين كبيرين يتعلق المحور الأول بالقضايا الفكرية والمعرفية التي تحفل بها مسرحية "إشاعة" أما المحور الثاني فيتمثل في الجوانب الجمالية والأبعاد الفنية أو بالأحرى " القالب الفني" كما يسميه توفيق الحكيم – الذي صب فيه السيد حافظ تلك القضايا الفكرية و " القراءة من فوق أو من خارج الإبداع لا يمكن أن تثمر غير الضباب... يمكن أن تكتب عن الشعر وأنت لست بشاعر، ويمكن أن تكتب عن القصة وأنت لست بقصاص، ولكنه لا يمكن أن تكتب في المسرح وعن المسرح إلا من داخل المسرح"(٢).

---

(١) أسئلة المسرح العربي"، عبد الرحمن بن زيدان، سلسلة الدراسات النقدية، ٧ دار الثقافة، الدار البيضاء، ط١، ١٤٠٧ - ١٩٨٧، ص: ٥ – ٦.

(٢) " أسئلة المسرح العربي"، عبد الرحمن بن زيدان، ص: ٧.

فالمسرح ليس نصا وحسب بل هو نص وعرض ولا يتحقق النص إلا بالعرض، وبذلك فإنني سألم عالم السيد حافظ من خلال مسرحيته " إشاعة" وأنا مؤمنة بأن التعامل مع نص مسرحي يختلف عن التعامل مع نص شعري أو نص قصصي أو روائي.

١- القضايا الفكرية والمعرفية في مسرحية " إشاعة"

١-١- ملخص المسرحية:

تعالج مسرحية " إشاعة" إحدى الآفات الاجتماعية التي تهدم أواصر المحبة، إنها آفة " الإشاعة" كما تدل على ذلك عتبة العنوان، وقد حاول السيد حافظ معالجة هذا المرض الاجتماعي والنفسي انطلاقا من مؤسسة التعليم التي هي العمود الفقري لكل مجتمع. وقد تمثل دور هذه المؤسسة في شخصية الدكتور مصباح الزمان الذي كان هاجسه نشر الوعي بين الطلبة ودعوتهم إلى إعادة كتابة تاريخ بلدهم .

التف حول هذا الأستاذ مجموعة من الطلبة، تأتي على رأسهم الفتاة التي تشارك أستاذها بطولة المسرحية، هذه الفتاة التي مثلت دور القروية المثقفة، والتي كان لعمها المتوفى الفضل في مواصلة دراستها.

وستعيش هذه الفتاة صراعا حادا نظرا للإشاعات التي التصقت بها وبأستاذها مصباح الزمان، وسيكون لتلك الإشاعات عواقب وخيمة إذ ستؤدي إلى بث الشك في نفوس أفراد عائلة الفتاة وعلى رأسهم ابن عمها وخطيبها. فما إن يأتي هذا الخطيب للاعتراف لخطيبته بخطئه وبأنها شريفة حتى تعلو الإشاعة فوق الحق، إذ تدبر مكيدة أخرى تتمثل في اتهام الفتاة بإنجاب طفل، حيث نسمع في آخر المسرحية صوت طفل يبكي فتنتهي المسرحية بطلقات نارية.

١-٢- أهم التيمات والقيم الفكرية في مسرحية " إشاعة".

لقد تعددت تيمات هذه المسرحية وتنوعت إذ تطرح أكثر من قضية اجتماعية وسياسية، فإذا كانت التيمة الرئيسة هي تيمة " الإشاعة" فعن هذه التيمة تتولد عدة قضايا مثل قضية: فقدان الثقة، والخيانة والصدق وحسن النية، وقضية الصراع بين المدينة والقرية وهناك قضية الحث على الصبر والتضحية في سبيل المبادئ والقيم وضرورة الإيمان بالقضية التي ندافع عنها.

ولتبين الأمر لابد من الوقوف عند بعض هذه التيمات بشيء التفصيل والتحليل.

لعل أول تيمة نصادفها هي تيمة " الإشاعة" هذه التيمة التي عانى بسببها كل من

الدكتور مصباح الزمان والفتاة صراعا خطيرا بينهما أولا وبين باقي شخوص المسرحية ثانيا.

لا يخفى على أحد أن السلطات كلما ظهر من يهدد مركزها إلا وحاولت تنحيته بشتى الوسائل ولعل هذا ما حاولت مسرحية " إشاعة" معالجته، إذ لما كان مصباح الزمان والفتاة مؤمنين بمبادئهما وطموحاتهما في إعادة كتابة التاريخ من جديد ومحاربة كل من يقف ضد المبادئ والقيم النبيلة، قام بعض الأفراد الموالين للسلطة السياسية، والذين مثلهم كل من الصحفي أبو الكلام والأستاذ فهمان بنشر الإشاعات حولهما للإطاحة بمكانتهما والنيل من سمعتهما. وقد كان لهذه الإشاعات بالغ الأثر في أفراد عائلة الفتاة، تمثل ذلك الأثر في الصراع بينها وبين خطيبها وبينها وبين أخيها وأبيها وأمها وجيرانها، ويظهر الصراع بينها وبين خطيبها في الحوار الآتي:

ابن العم : بيقولوا انك مصاحبة واحدة اسمها بهية.
الفتاة : أيوه دي زميلتي في الكلية.
ابن العم : ولها أخ اسمه يونس.
الفتاة : ماشفتوهوش.. لا أفتكرت أنا شفت صورته مع بهية.
ابن العم : اعترفي.
الفتاة : بايه.
ابن العم : بأنك تعرفيه.
الفتاة : قالوا أني أعرفه.
ابن العم : أيوه وبتحبيه(1).

ويستمر الحوار حيث يطلب ابن العم من خطيبته مقاطعة علاقتها بزميلتها، وبعد أخذ ورد تقرر الفتاة التضحية بالصداقة في سبيل الحفاظ على خطيبها الذي يمثل حلم الغد بالنسبة إليها، وهو ما يظهر من خلال قولها: " أنت حلمي لما أخلص دراستي.. نفتح بيتنا.. ونعلم أولادنا.. نزرع الأرض"(2).

فنلاحظ كيف تتولد عن التيمة الكبرى تيمات صغرى مثل التضحية والتشبث بالأمل وغيرهما. ومن نماذج الصراع بين الفتاة وأخيها ما يعكسه الحوار الآتي:

---

(١) مسرحية " إشاعة"، السيد حافظ ، سل، إشراقات أدبية، ١٦٤، الهيئة المصرية للكتاب- القاهرة، أول أبريل ١٩٩٤، ص: ١٨ ــ ١٩.
(٢) المسرحية، ص: ١٩.

الأخ : مش حاسه الناس يتقول عنك إيه.

الفتاة : قوللي يا خويا.. بيقولوا إيه عني.

الأخ : بيقولوا أنك بترجعي متأخرة.

الفتاة : ساعات..الأتوبيس والزحمة.. واحنا في الشتاء والعتمة بتجي بدري.

الأخ : الناس بترقبك بعيونها.. قالوا انك بتخرجي من الصبح للمسا.. والبنت في الغربة لوحدها ممكن تعمل اللي على كيفها.

الفتاة : أنا.. وأنا اختك.. لحمك.. ودمك.. كفك.. قدمك.. وعينيك.. ياعيني عليك.. فاكر واحنا صغار... الجنينة والساقية والأشجار.

الأخ : دا كلام أشعار[1].

لكن وبعد مراقبة هذا الأخ لأخته اتضح له أنها شريفة فاسترجع ثقفته بها وهو ما يعبر عنه هذا الحوار:

الفتاة : إيه يا خويا ابن أمي وأبويا جاي تراقبني.

الأخ : انتي عرضي لحمي.. دمي.. من حقي أشوف بتعملي إيه.

الفتاة : وبقى لك كام يوم على الحالة دي؟

الأخ : تلت تيام.

الفتاة : شفت إيه في التلت تيام؟

الأخ : ما شفتش اللي شافوه ولا عرفت اللي عرفوه وح ارجع إيد ورا ويد قدام .. لا عارف ولا فاهم حاجة.

الفتاة : ندمان أني شريفة.

الأخ : لا يا أختي فرحان.

الفتاة : أمال إيه.

الأخ : سامحني الإشاعة بتبقى أقوى من الحقيقة والكذب له ألف ايد وألف لسان.. والحقيقة دايما مع أنها قوية تبقى مختفية مع أنها ظاهرة بس مغطيها التراب[2].

فالملاحظ أن السيد حافظ يحاول الدفاع عن الحق والحقيقة رغم الصعوبات التي تحول دونهما فهو " من الكتاب الذين يحملون مسؤولية الغد على أكتافه وفي أعناقه، فهو يخوض غمار معركة الحق والحقيقة والأشياء الخالدة، ويرفض أن

---

(١) المسرحية، ص: ٨ – ٩.

(٢) المسرحية، ص: ٥٢- ٥٣- ٥٤.

يكون ملتزما بالأفكار المجردة أو بإطالة التفكير المجرد، فمسرحه يتكلم عن كل الأزمات الإنسانية فهو يتكلم عن قضايا إنسانية متعددة"[١] .

لقد حاول السيد حافظ في جل أو كل مسرحياته معالجة الواقع المصري بصفة خاصة والواقع العربي بصفة عامة، هذا الواقع الذي عاش ومازال يعيش أزمات سياسية واقتصادية واجتماعية وثقافية، ومسرحية " إشاعة" تعكس جوانب من هذه الأزمات يمكن تمثلها فيما يلي:

أ- الواقع السياسي:

يتمثل هذا الواقع في تسلط السلطة الحاكمة التي حاولت حصر تفكير مصباح الزمان وجماعته. فللقضاء على الثورة ضد الواقع المتردي قامت السلطة بإنشاء وسائل للترفيه والتسلية بغية تجريد المواطن من الوعي السياسي وتحويله إلى إنسان سلبي جامد الفكر فارغ الذهن ولعل هذا ما يعكسه الحوار الذي دار بين الرجل المهم : و مصباح الزمان :

الرجل المهم : إيه يا مصباح الزمان... أنت عايز تحرض الولاد...الولاد بتحب ديسكو.. والأغاني البرتقالي وسندوتشات الهمبورجر..

مصباح الزمان : دول ايدنا بكره..عنين بكره

الرجل المهم : دا كلام شعر..احنا امبارح و النهاردة و بكره

مصباح الزمان : لابمكن نحمي الأوطان بجيل أرانب وقرود.

الرجل المهم : أنت زودت الحدود.. احنا عايزين جيل مسالم بيحب السلام جيل ما بيحبش المزايد و الحوار و الكلام.

مصباح الزمان : قصدك جيل أخرس .. جيل من العميان ..يبقى على الدنيا السلام[٢]

فالسلطة الحاكمة كما تعكسها المسرحية سلطة متسلطة و متجبرة ترفض التغيير و تنشد الاستمرارية و البقاء (احنا امبارح و النهاردة و بكرة).

فهي سياسة تسعى إلى خلق مواطن أخرس، مشلول التفكير.

---

(١) " الإبداع والتجريب في مسرح السيد حافظ": إسماعيل الأنبابي، المعرفة السورية، س: ٢٢، ع: ٢٥٤، ١٩٨٣ عن " التجريب في مسرح السيد حافظ": حبيبتي أنا مسافر" والقطار انت والرحلة الإنسان" نموذجا": بنيونس الهواري، (بحث لنيل الإجازة)، سنة ١٩٩٢ – ١٩٩٣، ص: ٢٩.

(٢) المسرحية، ص:١٣-١٤

ب- الواقع الاجتماعى:

الواقع الاجتماعي واقع مليء بالآفات و الأمراض النفسية و الاجتماعية مثل انتشار الافتراءات و الأكاذيب و انعدام الثقة والأمن و الصدق. وقد عكس لنا السيد حافظ في مسرحيته هذه نموذجين من هذا الواقع .

النموذج الأول : و تمثله القرية حيث يعيش الفلاح البسيط المرتبط بأرضه والمحب لعائلته و أقاربه ووطنه، المقتنع بقوت يومه.

النموذج الثاني: تعكسه المدينة بكل تعقيداتها و آلياتها المتطورة و أحلام أبنائها الزائد عن الحدود.و يتجلى هذا الواقع بنموذجيه في الحوار الذي دار بين الفتاة والطالب الفاسد:

الطالب الفاسد : تسمحي لي أتكلم معاكي في موضوع حساس شويه

الفتاة : اتفضل.

الطالب الفاسد: بصراحة أنا بقالي مدة مراقب طلوعك و خروجك.. مشيك.. كلامك.. حوارك أفكارك.

الفتاة : الله ..الله وليه كل دا.

الطالب الفاسد : أنا بصراحة و بدون فصاحة عايز أطلب ايدك .

الفتاة : "تضحك " آسفة أصل أنا مخطوبة.

الطالب الفاسد : عارف .. دا جواز مش متكافئ .. واحدة زيك فاهمة وعارفة و مستنيرة و دخلت في أحضان المدينةمش معقول تربط مستقبلها بشاب فلاح.

الفتاة : بتقول فلاح .. ما هو أنا فلاحة.. واحنا كلنا فلاحين. مصر كلها وأصلها فلاحين.

الطالب الفاسد : هنا القاهرة ..هنا العاصمة.. هنا التلفزيون و العربيات والحركة الثقافية والخدمات المتطورة

الفتاة : في كفرنا الناس لغيت الحمير وركبت عربيات نقل وغسالات بالكهرباء .. بطلوا يخبزوا و بنستورد الخبز من المدينة.. أنت فاكر كل حاجة زي ما كانت زمان.

الطالب الفاسد : ما هو دا كويس بس القرية قرية و المدينة مدينة و أنت هنا تتقدري وتتغندري وأقدر أخليكي أسعد انسانة .

الفتاة : تفتكر ايه يخليني اسيب ابن عمي وأخدك.. شقة على النيل.. مش حلمي.. عربية مرسيدس مش حلمي.. بيت صغير جنب غيط أبويا يبقى تمام.[1]

ج- الواقع الثقافي :

تعكسه طبقتان : الطبقة المتنورة و يمثلها كل من مصباح الزمان والفتاة، و الطبقة المتحجرة ويمثلها الطالب الفاسد والصحفي أبو الكلام والزميل سمعان النعمان، ومشتاق الزمان والرجل المهم، وهم يعكسون الصورة السلبية للمثقف العربي الذي ينساق وراء الملذات و بيع كرامته وقضايا أمته من أجل الماديات.

ومن أدلة الواقع المتردي قول الرجل المهم مخاطبا مصباح الزمان:"اسمعني أنت ما تقول كلمتين في إطار المنهج وبس و الشباب سيبهم.. بس سيبك من الانشا و المقالات و الشعارات"[2]

لقد اتخذ السيد حافظ من المسرح واجهة نضالية ضد كل آفات المجتمع. و إذا كانت الاحتفالية كما يقول مصطفى رمضاني " ترفض كل تركيز للمسرح على الخطاب الأيديولوجي فقط فإن ذلك لا يعني أنها لا تملك موقفا إيديولوجيا من الصراع الاجتماعي فكل بياناتها تلح على أن يكون المسرح مؤسسة شعبية يساهم فيها الشعب بكل مكوناته الفكرية و الإيديولوجية، إلا أنها ترفض أن يقوم هذا المسرح على الأسلوب الشعارتي و على التحريض، لأنه أسلوب يستفز المتلقي من قنوات تستهدف التأثير العاطفي[3]" .

ولعل هذا ما حاول السيد حافظ تجنبه مؤمنا بمعا لجة ما هو معاصر و آني " لأنه كلما عبرت الكتابة الدرامية عن زمن حياتنا المعقدة بزمن مسرحي ساذج وتبسيطي أصبح مسرحنا تافها و غير محتمل"[4]

أجمع الدارسون على أن كتابات السيد حافظ "تدور ..دائما حول الإنسان المعاصر.. الإنسان المطحون بين الأمل و الاكتراث لذلك فهو يهتم اهتماما كليا بمشكلة الإنسان المعاصر و الضغوط الاجتماعية و السياسية و الاقتصادية الملقاة عليه ويحاول أن يقتحم هذه العوالم في داخل الانسان. إن في كل مسرحية من مسرحياته

---

(١) المسرحية، ص: ٥٥-٥٦-٥٧

(٢) نفسها، ص: ....

(٣) " نحو تأسيس كتابة مسرحية عربية مغايرة " ، مجلة " التأسيس " س١ ع:١ يناير ١٩٨٧، ص: ٦٩

(٤) " المسرح العربي الهوية المصادرة -قراءة في كتاب هنا المسرح هنا بعض تجلياته لحسن المنيعي": محمد بهجاجي، الملحق الثقافي لجريدة الاتحاد الاشتراكي، ع: ٣٦٢ دجنبر ١٩٩٠، ص: ٣

تجد أنه يبذل مجهودا كبيرا وحقيقا في البحث والكشف والتنقيب والنظر الثاقب والصبر النافذ عن معاناة الانسان المعاصر"[١]

١-٣-التراث في مسرحية "إشاعة"

لعل أهم ما يتميز به السيد حافظ هو القدرة على توظيف التراث في أعماله المسرحية، و قد حظيت مسرحيته " إشاعة " بحضور نوع من التراث الشعبي و المتمثل في الأمثال الشعبية، من ذلك ما جاء على لسان الأب "صباح الخير ياجاري..أنت في حالك و أنا في حالي"[٢].

وعن توظيف التراث الشعبي يقول إحسان عباس:" للتراث الشعبي ميزة هامة لأنه تراث قريب حي، و حين يلجأ إليه الشاعر لا يحسن أنه مثقل بما في الماضي الطويل من خلافات ومشكلات"[٣].

ويقول محمد إبراهيم أبو سنة في كتابه:" فلسفة المثل الشعبي":و المثل كأي مظهر من مظاهر الفكر الشعبي هو موقف صادق يختزن وجهة نظر قد لا تكون في الامتداد الايديولوجي السليم و لكنها تحمل غبار التجارب الاجتماعية المادية، و المثل كتعبير يصوغ الموقف المادي بلا وساطة نظرية"[٤]

وتجدر الإشارة إلى أن أهمية التراث لا تقتصر على الجانب الفكري و المعرفي وإنما تتعداه إلى الجانب الجمالي، فالمثل الشعبي على سبيل المثال يخفف من جفاف الفكرة و يعطيها صبغة جمالية تستهوي القارئ أو المشاهد.

ومن الخصائص التي تتميز بها أعمال السيد حافظ أيضا استحضار الشخصيات التاريخية، فمن الشخصيات التي و رد ذكرها في هذه المسرحية شخصية صلاح الدين الأيوبي يتجلى ذلك في قول مصباح الزمان للفتاة":اسمعي عايزك تعملي بحث عن مصر المملوكية أو عن صلاح الدين لما حلم بمصر"[٥]

وأهمية العمل المسرحي لا تكمن في جانبه الفكري والإيديولوجي فحسب بل تكمن في الجانب الجمالي و الفني أيضا، فما هي الخصائص الجمالية التي تميزت بها مسرحية "إشاعة"؟

---

(١) " الوعي الفلسفي السياسي في مسرح السيد حافظ " :مازن الماعيّ" الأشجار تنحني أحيانا ٩ مسرحيات تجريبية" :السيد حافظ، المركز الأكاديمي الدولي، مطبعة الفتح، فيصل، الهرم،ص:٣٠٣-٣٠٤

(٢) المسرحية: ص:٤٢

(٣) السيد حافظ بين المسرح التجريبي و المسرح الطليعي:" محمد عزيز نظمي، سل.رؤيا، مركز الوطن العربي للنشر و الإعلام، الإسكندرية-مصر ١٩٨٩، ص:٣٤

(٤) نفسه، ص:٥٥

(٥) المسرحية، ص:٥٢

٢-الأبعاد الجمالية والفنية في مسرحية "إشاعة" :

يمكن رصد هذه المكو نات الجمالية انطلاقا من العناصر الآتية:

- **البناء الدرامي للمسرحية والشخصيات والفضاء المسرحي والصراع الدرامي والحوار واللغة.**

٢-١: البناء الدرامي للمسرحية.

إن القراءة العجلى للمسرحية توحي بأن بناءها شبيه بالبناء الدرامي للمأساة عند أرسطو، والذي يقوم على بداية ووسط ونهاية، إلا أن الدراسة الفاصحة تثبت عكس ذلك إذ إن في المسرحية تسلسل و تطور الأحداث لكن هذا التطور لا يخضع لتسلسل منطقي، فالسيد حافظ لو كان مقلدا لما افتتح مسرحيته بتلك الافتتاحية التي تعكس منذ البدء العلاقة الطيبة بين الفتاة و الأستاذ مصباح الزمان .

لقد انتهج السيد حافظ منهجا فريدا من نوعه، أساسه التوفيق بين ما هو فكري و جمالي و تلك إحدى مميزات المسرح التجريبي أو الطليعي ."إن من خصائص المدرسة الطليعية التمرد و الثورة على قوالب.. المسرح القديم أو الكلاسيكي و أيضا رفض للمدرسة الطبيعية الواقعية. إن موقف التمرد في إبداع الكاتب يتجاوز الإطار المألوف عن الواقع و يغوص فى العقل الباطني، وعالم اللاوعي واللامعقول"(١).

وقد صرح أحد الباحثين قائلا:"يظلم السيد حافظ كل من يعامله بمقاييس المسرح التقليدي، وينصفه من ينظر إليه على أنه كاتب طليعي يرفض بإرادة عنيدة متمردة أن يكون مقلدا لغيره، فهو يأتي التقيد في مسرحياته للقالب الواحد يصب فيه مسرحيته كما يضع الكاتب الكلاسيكي أو الطليعي أو الواقعي، بل يؤثر التنقل في المسرحية الواحدة بين الأجواء المختلفة، لتحلق بنا وراء الأجواء المألوفة"(٢)

وسيتأكد لنا هذا الابتداع عند السيد حافظ من خلال باقي المكونات الجمالية.

٢-٢: الشخصيات:

تنقسم شخصيات مسرحية "إشاعة "إلى ثلاث فئات :

الفئة الأولى : ويمثلها بطل هذه المسرحية و هما الأستاذ مصباح الزمان و الفتاة،

---

(١) "المسرح التجريبي و المسرح الطليعي": محمد عزيز نظمي، ص:١٥

(٢) " السيد حافظ و المسرح الطليعي " ، عبد الله هاشم، جريدة الرأي الأردنية، ١٤-٠٣-١٩٨٠، عن " التجريب في مسرح السيد حافظ ":بنيونس الهواري، (بحث لنيل الإجازة) ١٩٩٢-١٩٩٣، ص:٤٦

و تعكس هذه الفئة جانب الوعي في المجتمع، فمصباح الزمان، كما يدل ذلك اسمه يرمز إلى النور، إذ يعمل على بث الو عي بين صفوف الشباب كما أنه يمثل نموذج المثقف المسؤول أمام قضايا وطنه وهموم أمته وكأن السيد حافظ من خلال هذه المسرحية " يتقدم ضمنيا ..بمشروع -ينتظر المثقفين عموما و المهتمين بالتاريخ خاصة- يتمثل في الدعوة إلى إعادة كتابة التاريخ.فإعادة الكتابة ستظهر مجموعة من الحقائق الخفية، كما ستكشف عن الذين صنعوا أحداث التاريخ، لأنهم - في غالب الأحيان- يحملون أقنعة تخفي وجوههم الحقيقية"(١)

الفئة الثانية: تنقسم هذه الفئة بدورها إلى مجموعتين:

المجموعة الأولى و يمثلها كل من الرجل المهم و الأستاذ فهمان، والصحفي أبو الكلام، هذه المجمو عة ترمز إلى التحايل و الاستبداد بكل أنواعه كما تمثل المصلحة الخاصة و حب الذات. فالصحفي أبو الكلام متعدد الأوجه و الأقنعة لا يحمل أي مبدأ بل يكتفي بالكلام الفارغ والخطابات الزائفة، إنه رمز لفئة عريضة من الإعلاميين و الصحفيين العرب الذين يتقنون حرفة الكذب و الثرثرة الكلامية. و قد استطاع السيد حافظ أن يعبر عن فساد الإعلام من خلال الحوار الذي دار بين الفتاة والصحفي أبو الكلام :

الفتاة : أنت فنيت عمرك مع الملك كنت قلمه.. مع الثورة كنت قلمها مع كل رئيس كنت قلمه مع الشرق كنت شرقي مع الغرب كنت غربي..و قلمك هو هو والحبر يتغير مرة أحمر مرة أخضر مرة أصفر .. مرة من دم الغلابة مرة بتبيع الغلابة مرة مع العبيدة مرة مع السادة مرة مؤمن مرة كافر .. بس قولي أنت مين.

الصحفي أبو الكلام : ح أريحك و أشرحلك ببساطة (يفتح دولاب يخرج مجموعة أقنعة) الصحافة السياسية يا صبية.. لعبة بانية و مختفية.. والقضية ببساطة إزاي تحط على وشك قناع .. شوفي (يرتدي قناع) دا ملكنا يا جماله هل من التاريخ هلاله من بيت للأشراف من نسب الشجرة المباركة. (يخلع القناع) بص.. هوب شوف .. التاريخ اتغير أهو (يرتدي قناع آخر) الملك دا كان فاسد والثورة هي الحقيقة والشعب هو الشعب.."(٢)

---

(١) " إشكالية التجريب في مسرح السيد حافظ ":بنيونس الهواري، أطروحة لنيل دبلوم الدراسات العليا، اللغة العرية و آدابها: إشراف: مصطفى رمضاني، سج: ١٩٩٩-٢٠٠٠، ص: ١٧١

(٢) المسرحية ، ص: ٤٤.

إن هذه المجموعة حاولت بشتى الوسائل و الإغراءات إقناع مصباح الزمان بالتخلي عن مبادئه، و الحوار الآتي يعكس صورة من صور هذه الإغراءات:
الرجل المهم : لما تخد منا بصحيح ممكن نقول عنك، أنك تصلح تبقى وزير، تبقى سفير، مسؤول جامعة.
مصباح الزمان: ازاي يعني
الرجل المهم : كل ما تتعاون معانا تقدر نخدمك أكثر.
الرجل المهم : ما احنا بلدك شوف سمعان النعمان بقى سفير، شوف صاحبك مشتاق الزمان بقى وكيل وزارة..أنت الوحيد اللي ما فهمتش و ما غيرتش أفكارك[١]

إن السيد حافظ يحاول فضح و كشف تلاعبات السلطة التي تسعى إلى إذلال المواطن وغسل دماغه من الفكر الحي و الفكر الثوري.

أما المجموعة الثانية في هذه الفئة فيمثلها كل من الطالب الفاسد والزميل سمعان الزمان، ومشتاق الزمان. فهذه المجموعة صورة لفئة تلهث وراء الماديات و ملذات الحياة بكل أصنافها غير آبهة للقيم و المبادئ النبيلة، إنها نموذج الخنوع لمغريات السلطة والاستسلام لتجبرها وتسلطها.

الفئة الثالثة : ويمثلها أفراد عائلة الفتاة: الأب و الأم وابن العم. وترمز للاضطراب و التردد والحيرة وفقدان الثقة.

و لعل ما يعكس ذلك قول الأخ "ما شفتش اللي شافوه ولا عرفت اللي عرفوه و ح ارجع ايد ورا وايد قدام .... لا عارف و لا فاهم حاجة"[٢].

وبناء على كل ما سبق ذكره حول شخصيات مسرحية "إشاعة" يمكن الاتفاق مع ما ذهب إليه حسن عبد الهادي من أن "شخصيات السيد حافظ ضائعة في خضم الحياة تبحث عن القيمة التي زيفتها أصابع الحضارة الحديثة، و تعيش و حشة رهيبة في طريق سعيها إلى تلك القيم و المثل السياسية، سواء أكان ذلك الصعيد الاجتماعي الإنساني، أم الأصعدة الأخرى كالدين و السياسة و الأخلاق"[٣]

---

(١) نفسها، ص:١٥
(٢) نفسها، ص: ٥٣
(٣) "قراءة نقدية لأعمال السيد حافظ المسرحية، مجلة " صوت الخليج" / نوفمبر ١٩٨١ عن "التجريب في مسرح السيد حافظ حبيبتي أنا مسافر و القطار أنت و الرحلة الإنسان نموذجا " بنيونس الهواري، (بحث لنيل الإجازة) س: ١٩٩٢- ١٩٩٣ ، ص: ٧٣.

٢-٣ : الفضاء المسرحى : و يقصد به بنيتى الزمان والمكان.

٢-٣-١ : الزمن :

ينقسم إلى قسمين : زمن خاص و زمن عام، فالزمن الخاص محدد و محصور و مرتبط بتطور الأحداث، و نماذجه متعددة في المسرحية أكتفي بنموذج يمثل " الليل " على سبيل الإشارة فقط:

الفتاة : ياأبه خليك للصباح.... و الصباح رباح..

الأب : يابنيتي أمك تعبانة و مستنياني على نار..

الفتاة : سلم لي على أمي .. قولها إني مستنيه الصيف علشان أجيلها..

الأب : سلام عليكم ..

الفتاة : مع السلامة (تخرج بينما الظلام يحدث و تنزل خلاله أغنية قولوا العين الشمس)(١)

أما الزمن العام : فهو زمن فضفاض وواسع زمن مرتبط بأزمات المجتمع المصري بصفة خاصة والمجتمع العربي بصفة عامة. زمن يتداخل فيه الماضي والحاضر والمستقبل ومن نماذج ذلك الحوار الآتي :

الفتاة : أرجوك يادكتور ما تحلمش.. أنت زي والدي.. أرجوك اهرب سافر.. غادر الزمان والمكان.

مصباح الزمان : الوطن انسان مش مكان و لازمان ..(٢).

و في موضع آخر نجد الحوار الآتي:

الفتاة : (مقاطعا) أنت ليه مصمم تفضل هنا ليه ما تسافرش ما تهجرش.

مصباح الزمان: أنا مهاجر في المستقبل معاكم.

وهاجس الزمن حاضر في مسرحية " إشاعة " بشكل مثير وملفت للنظر، كما يبدو من خلال أسماء الشخصيات، من أمثال : مصباح الزمان وعصر الزمان الفهمان. فهذه المسرحية لاتعالج مرحلة بعينها بل هي مسافرة في كل الأزمان والعصور.

٢-٣-٢ : المكان :

ما قيل عن الزمن يقال عن المكان أيضا، فهناك المكان الثابت المرتبط بتطور الأحداث مثل: الجامعة، البيت، مكتب مصباح الزمان، القرية، المدينة و غيره من الأمكنة. و هناك المكان العام المرتبط بالوجود الإنساني ف"قضية المكان في

---

(١) المسرحية، ص: ٤٢

(٢) المسرحية ، ص: ٥٢

مسرح السيد حافظ تحتاج لبعض المناقشة فهو ليس محدد بحدود الواقعية المألوفة، بل هو مكان فنتازي، تجريدي يقع على حافة الاحتمال غير المحدد بمحددات آلية. وهو واقع مكاني خاص، متحرر من المواصفات الشكلية المعتادة غوص في اللامحدود و الوهمــي و الشبحي "[١].

و عن عالمية المكان في مسرح السيد حافظ يقول إسماعيل الأمبابي : "هذا الكاتب لم يحمل جواز سفر مصريا فقط، بل في الحقيقة حمل هذا الكاتب جواز سفر عربيا إفريقيا عالميا..فكل قلوب الناس حقيقته"[٢].

إن بنية المكان في مسرحية "إشاعة " بصفة خاصة و باقي أعمال السيد حافظ المسرحية متنـوع و متعدد فتجاربه " تسافر ..في جميع الأمكنة، في الشوارع في السجون، في المعتقلات، و في الساحة العمومية، ليتجاوز ضيق الخشبة الإيطالية .. التي تقبر ذهن الممثل و المتلقي بتعليماتها الحرفية، فتسقط معها تلك النمطية مع كاتبنا ليجعل المسرح متحركا يخاطب الماضي و الحاضر، لتكون في الأخير نسيجا متناسقا يروم إلى المستقبل المشرق و هذا ما أكده الباحث عبد الكريم بقوله: "لأنها كتابـــات جـــادة و جريئة، كتابات لا تقف عند الشائع المعروف، و لكنها تتعداه لتطل إلى مشارق كتابة مستقبلية جديدة. و هي تتوسل إلى كل ذلك من خلال التجريب الواعي"[٣]

و خلاصة القول في هذا المقام "إن السيد حافظ لا يلتزم بحرفية تعليمات وحدات الزمان و المكان الأرسطية، و لكن تنصب اهتماماته على تجريد المسرح كمسرح من الأشكال التقليدية القديمة"[٤]

٢-٤ : الصراع الدرامي :

لقد تعددت مظاهر الصراع في مسرحية " إشاعة " و تنوعت. فهناك صراع نفسي تعانيه بعض شخصيات المسرحية، بدءا من الفتاة التي عانت الويلات من جراء ما قيل عنها من إشاعات، فرغم أنها نموذج للمرأة الواعية المتشبثة بمبادئها المؤمنة

---

(١) قراءة في مسرحية ظهور و اختفاء أبو ذر الغفاري: "عبد الرحمن أبو عوف، عن "الأشجار تنحني أحيانا ٩ مسرحيات تجريبية ": السيد حافظ ، ص: ٣٢٥.

(٢) الإبداع و التجريب في مسرح السيد حافظ " ."المعرفة السورية " ، س: ٢٢ع ٢٥٤ س: ١٩٨٣ عن " التجريب في مسرح السيد حافظ " : بنيونس الهواري ، (بحث لنيل الإجازة) ١٩٩٢-١٩٩٣، ص:٤٤.

(٣) عالمية المسرح عند السيد حافظ :"إبراهيم عابدين، مجلة "الثقافة العراقية" سنة١٣ ع١٩٨٣/١، ص:٣٠.

(٤) نفسه، ص:٣٠

بقضية أمتها، فإن ضغوطات أفراد المجتمع كادت تفقدها الثقة في نفسها و تتخلى عن مبادئها من ذلك ما يعبر عنه الحوار الآتي:

الفتاة : ممكن اسأل حضرتك سؤال ايه فايدة البحوث لما ترتمي في الادراج والاعلى الرفوف و لا تتسجن في كتاب ضرير ما يتقراش.. ايه فايدة القصيدة و الجريدة...و العلم و الحلم لحظة انهيار وطن.

مصباح الزمان : الكلام دا يأس ما حبهوش .. ما علمتهوش لكم ..ما عرفتهوش في حياتي أنت أكيد قابلتي الدكتور عصر الزمان..[(1)]

فالملاحظ أن الباطل كاد يصبح حقيقة لولا تشجيعات الدكتور مصباح الزمان و قوة إيمانه، التي استطاع بفضلها أن يتغلب على الإشاعات و يعين بذلك الفتاة على إعادة الثقة في نفسها. إن الدكتور مصباح الزمان نموذج للخير في مقابل الشر الذي عكسته بعض شخصيات المسرحية من أمثال الرجل المهم و الأستاذ فهمان و غيرهما.

هناك إذن صراع بين الخير، المتمثل في الإيمان بالقضايا الإنسانية كما عكستها شخصية الدكتور مصباح الزمان و شخصية الفتاة.و الشر، المتمثل في التسلط والتجبر والوقوف ضد الحق، وقد عكسته مجموعة من الشخصيات من أمثال الرجل المهم و غيره وهناك صراع آخر طالما تكرر في أعمال السيد حافظ، إنه الصراع بين المدينة و القرية و من نماذج الأعمال التي عكست هذا الصراع إلى جانب مسرحية " إشاعة " مسرحية " حكاية الفلاح عبد المطيع"

٢-٥: الحوار :

إن الحوار من الأسس و الدعائم التي يقوم عليها البناء الدرامي، فبواسطته تتبلور الأحداث و تتطور، كما أنه يساهم في رسم معالم الشخصية وحالتها النفسية.

وقد تنوعت أضرب الحوار في مسرحية "إشاعة " واختلفت من ناحية الطول و القصر. و لعل "ما يميز الحوار عند السيد حافظ هو ذلك التنوع ليكون همزة وصل بين مجريات الأحداث و مشاعر الشخصيات التي تساهم في بلورته، و هو حوار يفصح عن مجموعة من المواقف و الأفكار"[(2)].

٢-٦ : اللغة في مسرحية "إشاعة "

لقد كتب السيد حافظ هذه المسرحية باللغة العامية المصرية، و لا يعد ذلك عيبا أو

---

(١) المسرحية، ص: ٤٩-٥٠

(٢) التجريب في مسرح السيد حافظ : "بنيونس الهواري، (بحث لنيل الإجازة) ، ص:٧٣.

نقصا بل إن القارئ غير المصري و المشاهد العربي بصفة عامة يحس بجمال هذه المسرحية و بفنيتها نتيجة تذوقه للهجة المصرية، كما أنه لولا هذه الكتابات باللهجات المحلية لما استطعنا أن نطلع على التراث المحلي لكل بلد على حدة، من ذلك : التقاليد و العادات و التراث الشعبي مثل الأمثال الشعبية المحلية .

وقد وظف السيد حافظ في مسرحيته هذه في بعض الأحيان اللغة الثالثة كما يسميها توفيق الحكيم من ذلك على سبيل المثال لا الحصر قول الرجل المهم : "يا مصباح الزمان، لكل زمان رجالـــه و لكل دولة رجال و أنت ما اتغيرتش وما بقتش معانا"(١)

ومن جماليات اللغة في هذه المسرحية المزج بين لغة النثر و لغة الشعر . "و البناء الشعري ـ عند السيد حافظ ـ لا يقوم على موسيقى الشعر بقدر ما يقوم على الصورة الفكرية التي تبعث من البناء اللغوي. و الشعر هنا شعر مضمون لا شعر اللفظ "(٢). وقد وسم عبد الرحمن أبو عوف اللغة في مسرح السيد حافظ بـ "اللغة اللاواقعية " فمما قاله ما يلي : "لقد رفض تبني المسرح الطبيعي الواقعي الأسلوبي لقد تبنى أسلوبا بليغا شعريا مدعوما بعيدا عن اللغة اليومية بعد الشعر عن النثر، فشخصياته يعبرون بلغة مصطنعة تصويرية متعددة عاطفية وفلسفية رومانتيكية و شعرية و أحيانا مغلقة بالصور فهو يحاول إعادة سلطان و عظمة الشعر ولكن هل الشعرية طغت على الدراما "(٣)

من نماذج هذه اللغة التي يغلب عليها طابع الصنعة قول الطالب الفاسد: (أنا بصراحة وبدون فصاحة)(٤) وقوله في موضع آخر: (حفلة خلوية في الهيلتون..الزفاف في الشيراتون.....)(٥)

هذه بعض و ليس كل الجوانب الفنية التي تميزت بها مسرحية "إشاعة "، هذه المسرحية التي تتوفر على " إرشادات مسرحية " و تقنيات فنية تحتاج إلى و قفة خاصة.

---

(١) المسرحية، ص: ١٤

(٢) "حبيبتي أميرة السينما " :السيد حافظ ، سلسلة رؤيا- الاسكندرية : ط٣-١٩٨٢، مقدمة سعد أردش، ص:١٨

(٣) "قراءة في مسرحية ظهور و اختفاء أبو ذر الغفاري "، مسرحية " الأشجار تنحني أحيانا ":السيد حافظ ، ص:٣٣٢

(٤) المسرحية ، ص:٥٥

(٥) نفسها ، ص:٥٨

خاتمــة :

تلك هي بعض المكونات الفكرية و الجمالية في مسرحية " إشاعة ". هاته المسرحية التي حاول السيد حافظ من خلالها فضح الواقع المصري بصفة خاصة، و الواقع العربي بصفة عامة، و تعريته بغية إصلاحه و تقويمه. و لعل الدعوة إلى كتابة التاريخ و البحث عن الحقيقة ظلت هاجسه في هذه المسرحية و مسرحيات أخرى.

لقد جعل السيد حافظ من أعماله المسرحية واجهة نضالية ضد الظلم بمختلف أشكاله. فهو يدعو الإنسان إلى عدم الاستسلام أمام آفات المجتمع الخطيرة منها آفات الأمراض الاجتماعية و النفسية كما صورتها هذه المسرحية ف " السيد حافظ من كتاب المسرح الإنسانيين ليس بنزعته نحو العدالة في الحياة فقط ولكن باندماجه في هموم الحياة العربية ككل، في تعبها الإنساني و المحاولة العاجزة عن خلق نظام يحقق مجتمعا جديدا تتحقق فيه سعادة تمسح التعاسة و الاندحار في أعماق الإنسان العربي السيئ الحظ"[١]

إنني بهذا العمل المتواضع أتمنى أن أكون قد ساهمت و لو بقدر يسير في رد الجميل لهذا المبدع النموذجي، الذي يستحق الشكرو الثناء، هذا المبدع الذي عانى من التهميش كما عبر عن ذلك بنفسه : "أنا من الجيل الذي ضحى و استشهد في ٧٣ و لم يذكره التاريخ... أديبا أو فنيا أو ثقافيا وظلت اللعبة كما هي .. الذين تسببوا في طعن الوطن و هزيمته يقودون الوطن فكرا و فنــا و ثقــافــة و تألهوا بدون مبرر على ذكريات ما قبل النكسة لا أدري!! فأنا أبحث عن شكل مسرحي جديد مع جيلي و لست بمفردي جيل كامل... كان يبحث نقدا و إبداعا وهذا الجيل ظلم "[٢]

وإذا كان التاريخ قد ظلم السيد حافظ فإن الباحث المتعطش للمعرفة والتحصيل العلمي لن ينسى جهد أبطال القلم و الكلمة وسيبقى مدينا لهم بأعمالهم المتميزة التي نسأل الله تعالى أن يجعلها خالصة لوجهه الكريم والحمد لله رب العالمين.

---

(١) السيد حافظ بين المسرح التجريبي و المسرح الطليعي " : محمد عزيز نظمي ، سلسلة رؤيا، مركز الوطن العربي للنشر و الإعلام ، السكندرية*- مصر ١٩٨٩، ص: ٧٠-٧١.

(٢) مهرجان الكويت المسرحي الثاني الندوة التطبيقية حول مسرحية (حكاية الفلاح عبد المطيع) :ناديا كامل، "الأشجار تنحني أحيانا " السيد حافظ ، ص:٢٩٨-٢٩٩.

المصادروالمراجع:

المؤلفات:

١- أسئلة المسرح العربي " عبد الرحمن من زيدان، سلسلة الدراسات النقدية٧ ، دار الثقافة ـ الدار البيضاء، الطبعة الأولى : ١٤٠٧ـ١٩٨٧

٢- الأشجار تنحني أحيانا ٩ مسرحيات تجريبية " : السيد حافظ، المركز الأكاديمي الدولي، مطبعة الفتح، فيصل ـ الهرم.

٣- "إشاعة " : السيد حافظ، سلسلة إشراقات أدبية ١٦٤، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة أول أبريل ١٩٩٤.

٤- "حبيبتي أميرة السينما ": السيد حافظ، سلسلة رؤيا-الإسكندرية، الطبعة الثالثة: ١٩٨٢

٥- السيد حافظ بين المسرح التجريبي و المسرح الطليعي ": محمد نظمي، سلسلة رؤيا، مركز الوطن العربي للنشر و الإعلام، الإسكندرية-مصر ١٩٨٩

المجلات والجرائد والبحوث والأطروحات الجامعية:

١- إشكالية التجريب في مسرح السيد حافظ : بنيونس الهواري، أطروحة لنيل دبلوم الدراسات العليا، شعبة اللغة العربية و آدابها، بإشراف: مصطفى رمضاني، السنة الجامعية : ١٩٩ـ٢٠٠٠.

٢- التجريب في مسرح السيد حافظ " حبيبتي أنا مسافر و القطار أنت والرحلة الإنسان نموذجا": بنيونس الهواري، (بحث لنيل الإجازة). السنة الجامعية: ١٩٩٢ـ١٩٩٣

٣- "عالمية المسرح عند السيد حافظ: "إبراهيم عابدين، مجلة " الثقافة العراقية " السنة: ١٣ العدد: ١٩٨٣/١

٤- "المسرح العربي الهوية المصادرة -قراءة في كتاب" هنا المسرح هنا بعض تجلياته لحسن المنيعي ":محمد بهجاجي، الملحق الثقافي لجريدة الاتحاد الاشتراكي، العدد: ٣٦٢ دجنبر ١٩٩٠.

٥- "نحو تأسيس كتابة مسرحية عربية مغايرة" : مصطفى رمضاني، مجلة " التأسيس " السنة الأولى، العدد: ١ يناير ١٩٨٧.

مسرحية " قراقوش والأراجوز والحرفوش "
بين النص والعرض
بقلم : ثوريا ماجدولين – المغرب

مقدمة :

يختلف فن المسرح عن باقي الأجناس الأدبية في كونه لا يقف عند حدود النص المكتوب، بل هو لا يكتمل إلا بوجود عناصر أخرى فنية وتقنية كالديكور والملابس والإضاءة والإكسسوارات والموسيقى والتشخيص... فهذه العناصر الجمالية هي التي تشكل الصورة النهائية للكتابة المسرحية. كما أن أي قراءة نقدية تتوقف عند حدود النص المكتوب في المسرحية تظل مجرد مشروع، في انتظار مشاهدة العرض. من هنا تكون قراءتنا لمسرحية "قراقوش والأراجوز والحرفوش" للسيد حافظ، مجرد مشروع قرائي يتوخى الكشف عن المكونات الفكرية والجمالية وبنية التناص التي تتحكم فيهما، وعناصر الكتابة السينوغرافية للنص، دون أن يدعي الإلمام بكل ما تستحقه هذه المسرحية من أهمية.

وهذه المسرحية هي من الإنتاجات الأخيرة للسيد حافظ، الكاتب المصري الذي أغنى الريبيرتوار المسرحي بعطاءات متميزة،في القصة والمسرحية. وقد حاز على جائزة أحسن مؤلف لعمل مسرحي موجه للأطفال في الكويت عن مسرحية "سندريلا"سنة ١٩٧٣. وهو يعتبر المسرح أداة لتغيير المجتمع، حيث تعكس أعماله واقع وطموحات الطبقة الدنيا في المجتمع ورغبتها في تحسين واقعها.

وقد استفاد السيد حافظ من دراسته العلمية في الفلسفة والاجتماع وعلم النفس، مما أهله لاستيعاب دور الفرد في المجتمع، واستيعاب تحولات العصر التي عبر عنها في مسرحياته المجسدة لآلام وآمال المقهورين والمظلومين، فكان بذلك شاهدا على عصره. يقول عن نفسه: "أنا من الفنانين القلقين...أنا أبحث عن شكل مسرحي جديد مع جيلي وجيلي كله مظلوم...نحن نبحث عن الجمهور الجديد..حينما ظهرت أعمالنا، اصطدمت بالزعماء المبدعين وقادة الفكر المثبتين...نحن نطالب بتجديد المسرح العربي..." [(١)]

والسيد حافظ كاتب جريء، يهتم بقضايا الإنسان المعاصر ويحاول أن يكشف معاناته السياسية والاجتماعية، ويعري الجراح التي تخلفها هذه المشاكل على الذات الإنسانية، ويبرز أثر مادية العصر وعدم الاهتمام بالجانب الروحي، وما يخلف ذلك من أثر بليغ على الإنسان المعاصر. كما أنه من الذين فهموا التراث واستوعبوه ووظفوه باقتدار في أعمالهم المسرحية، حيث عمل على تسخيره

---

(١) السيد حافظ - الأشجار تنحني أحيانا تسع مسرحيات تجريبية – مطبعة الفتح – القاهرة – ١٩٩٢- ص٢٩٨-٢٩٩.

لخدمة القضايا الإنسانية التي يناقشها في مسرحياته من خلال اعتماده على التجريب لأن التجريب وحده كفيل بأن يضمن له التجديد الذي يصبو إليه.
والتجريب الأدبي والدرامي كما يقول المرحوم محمد الكغاط : " عبارة عن اقتراحات في مجالات الإبداع المختلفة، اقتراحات يقصد بها خلخلة ما هو سائد من أجل فتح آفاق جديدة، وإثارة أسئلة جديدة والبحث عن صيغ جديدة للخطاب والتواصل.
ويتجلى التجريب في مسرحيته هذه بشكل واضح من خلال التمرد والثورة على المفاهيم الجاهزة والثابتة في المسرح، إن على مستوى المضامين التي تتوزع بين المحور الاجتماعي والمحور السياسي والمحور الوطني، أو على مستوى طريقته في التعبير التي تستفيد من الإضاءة والديكور والاكسسوارات، وكل ما يوظف في العرض المسرحي لإعطائه طابعا خاصا.

الفكري والجمالي وبنية التناص :

يقوم السيد حافظ في هذه المسرحية باستدعاء التراث من خلال الرمز التاريخي القوي : صلاح الدين الأيوبي. غير أنه يفكك هذا الرمز من خلال تحليله الخاص للتاريخ، ومن خلال استدعاء شخصيات أخرى اتخذت صورة الرمز، كالقاضي والوزير والأديب والتاجر والمرأة والأراجوز، مستعينا بعنصر آخر من التراث المسرحي هو"خيال الظل".خيال الظل كما نعلم وثيق الصلة بالفنون الشعبية. ويقوم على العرض التاريخي للأخبار المدونة في الكتب. لذلك لم يتعمد السيد حافظ هنا إدراجه في مسرحيته هذه، بل إن السياق التاريخي المحيط بالمسرحية يفرض ذلك. فقد آثر عن القائد الإسلامي صلاح الدين الأيوبي أنه كان يشاهد خيال الظل بمعية" القاضي الفاضل[١]".
وقد جاءت المسرحية في بناء معماري متماسك يتكون من فصلين: يحتوي الفصل الأول على خمسة مشاهد، والفصل الثاني على أربعة مشاهد يسميها "اللوحات"، تتصدرها افتتاحية، يعطي فيها المؤلف الأهمية لنص العرض أكثر من نص التأليف، من خلال الإرشادات المسرحية المكثفة .
والمسرحية محاولة استقراء لحظة تاريخية في تاريخ مصر، وتحديدا في فترة حكم

---

(١) د. عبد الحميد يونس – خيال الظل.. مسرح قبل المسارح الحديثة !- مقالة في كتاب : المسرح العربي بين النقل والتأصيل – تأليف مجموعة من المؤلفين – سلسلة كتاب العربي – الكتاب الثامن عشر – يناير ١٩٨٨ - ص٤٨.

صلاح الدين الأيوبي وتحويلها إلى لحظة سخرية وكوميديا.
تبدأ المسرحية بوصف حالة الخوف والرعب التي عاشها الناس في فترة حكم قراقوش، حتى إنهم يتخيلونه موجودا في كل مكان، ولا أحد يجرؤ على معارضته، إلا جعفر – الشخصية الرئيسية في المسرحية – الذى يظهر في المشهد الأول وهو يشاكس القاضي عثمان بغية أن يأخذ منه نقودا. وأثناء حوارهما يكشفان عن عيوب قراقوش واستبداده، الذي بلغ حد منع الناس من الزواج (حتى لا ينشغل الموظفون عن أداء مهامهم بهموم الزوجة والأبناء !).
أما في المشهد الثاني، فتظهر شخصية أخرى هي شخصية ابن مماتي الذي كان وزيرا سابقا في عهد صلاح الدين الأيوبي، والذي سيعوض بقراقوش بعد أن تتم إقالته. وابن مماتي هذا رمز للمثقف المحبط والمغلوب على أمره. وظهوره يتم داخل حانة، حيث يتم الكشف عن الواقع المصري الذي تفشى فيه الفساد (تاجر الحشيش –تاجر العبيد والجواري...) ويتم أيضا الكشف عن الوجه الآخر للطغيان، وهو "حرق الكتب وطرد الكتاب وحرق المكتبات واعتقال الشعراء والأدباء "[(1)]
ومقابل الإشارة إلى صلاح الدين البطل الذي حرر بيت المقدس ووحد العرب، يظهر قراقوش وكأنه الحاكم الفعلي لمصر، وأن "صلاح الدين له المجد وأنا لي الشعب...كل المصريين أحكمهم..أحرق وابني واهدم واعمر..ذي هي بلادي "[(2)].
ويبدأ المشهد الثالث بمحاكمة القاضي عثمان وزوجته وجدان، لأنهما خالفا أمر قراقوش بعدم الزواج. ويحكم قراقوش بتطليق وجدان من القاضي عثمان، ملفقا له تهمة "محاولة قلب نظام الحكم"!. وهي التهمة التي يمكن أن نطلق عليها صفة "التهمة المعيارية" Standard حيث يتم اللجوء إليها في الأنظمة الديكتاتورية كلما عجز النظام عن إيجاد الدلائل الثابتة لإدانة من لا يرغب في وجوده !.
وتدور أحداث المشهد الرابع في مطبخ قصر قراقوش حيث ستتولى وجدان إدارة المطبخ. وفيه يظهر تشبث قراقوش بوجدان التي سيفضي إليها ببعض ما يعتبره من أسرار الدولة، مثل بناء سور لمدينة عكا لمواجهة الصليبيين، وعدم اطمئنانه للمصريين، والفاطميين، ولصلاح الدين الأيوبي. وفي المشهد الخامس يقترح ابن مماتي على فرقة خيال الظل المكونة من يوسف و حمزة وأيوب، تقديم حكاية

---

(١) – السيد حافظ - مسرحية قراقوش والأراجوز والحرفوش- منشورات اتحاد الكتاب ومركز الحضارة العربي ٢٠٠١ - ص ٢٨
(٢) مسرحية قراقوش والأراجوز والحرفوش – م س – ص ٣٣ .

للجمهور تظهر استبداد قراقوش، مقابل أحد عشر كيسا من الذهب. وبهذا المشهد ينتهي الفصل الأول.

أما الفصل الثاني، فيبدأ بالمشهد السادس الذي يتم فيه تقديم حكاية خيال الظل. وفي نفس المشهد يتم الإعلان عن أسر قراقوش من لدن الصليبيين. ويطلب صلاح الدين الأيوبي من الشعب أداء فدية لفك أسره. غير أن ابن مماتي والقاضي الفاضل يحرضان الناس على عدم دفع الفدية. ويعلن المشهد السابع شيئا جديدا للمتفرج، وهو كره صلاح الدين الأيوبي للمثقفين، واعتباره الشعراء والأدباء شيئا تافها.وفي المشهد الثامن يظهر قراقوش من جديد بعد فك أسره من طرف الصليبيين. غير أنه يتعرض لمحاولة اغتيال بسهم جعفر. وتنتهي المسرحية بالمشهد التاسع الذي يموت فيه صلاح الدين الأيوبي، ويتولى قراقوش الحكم من بعده.

هذه المشاهد تترابط فيما بينها وتتفاعل لتخدم الفكرة المحورية في النص، وهي الدعوة إلى التمرد والثورة لمواجهة السلطة الديكتاتورية، وتحقيق الديموقراطية والعدالة الاجتماعية.

والمسرحية تعرض قضايا بالغة العمق،و تتخذ فترة من فترات التاريخ العربي منطلقا لأحداثها. وهذا ما يدل على استيعاب السيد حافظ لدور ووظيفة المسرح التي لم تعد تقتصر على كشف جراح المجتمع، بل تسعى إلى اقتراح حلول وبدائل.

ورغم أن هذه المسرحية تزيل الوهم التاريخي حول صلاح الدين الأيوبي، بنزع الهالة التقديسية التي أحيط بها، فهي لا تقلل من شأنه، ولا تنقص من قيمته البطولية، وإنما تبحث في قيمة هذه البطولة التاريخية وآثارها في سلوك الأفراد وفي بنيتهم الفكرية. فالمؤلف يكشف لنا من خلال أحداث هذه المسرحية عن الآثار السلبية للأنظمة الديكتاتورية التي تنتج الاستسلام واليأس من خلال الاستغلال الذي تمارسه الطبقة الحاكمة:

كرم : اقبضوا على كل من يتجرأ ويهاجم نائب السلطان قراقوش.. ممنوع التجول في القاهرة.. كله ينام بأمر السلطان صلاح الدين الأيوبي.(١)

وهذا ليس جديدا عند السيد حافظ الذي يعتبر"من كتاب المسرح الإنسانيين، ليس بنزعته نحو العدالة في الحياة فقط، ولكن في اندماجه في هموم الحياة العربية ككل، في تعبها الإنساني والمحاولة العاجزة عن خلق نظام يحقق مجتمعا جديدا

---

(١) مسرحية "قراقوش والأراجوز والحرفوش " – م.س. ص ٦٥

تتحقق فيه سعادة تمسح الاندحار في أعماق الإنسان العربي"[١].

فالمسرحية تعالج قضية سياسية بالدرجة الأولى، وهي النظام العربي الديكتاتوري المنبني على الظلم والقهر والاستبداد والشطط في استعمال السلطة. إلا أن السيد حافظ يطرح من خلالها عدة قضايا اجتماعية، معتمدا على التجريب، سواء من خلال توظيفه لتقنية "المسرح داخل المسرح" أم للتراث أم لتقنيات أخرى كتقنية الاسترجاع "الفلاش باك". والسيد حافظ يعري الأقنعة السياسية والاجتماعية مجربا كل التقنيات التي يتيحها له المسرح. فهو حين رام الكشف عن زيف الواقع العربي - والمصري بصفة خاصة - لجأ إلى التراث الشعبي من خلال التاريخ القومي، وذلك باستعارة شخصية صلاح الدين الأيوبي. ولم يكن توظيفه للتراث هنا غاية في حد ذاته، بل وسيلة وظيفية لخلق اللاتوازن بين الواقع والتمثيل. فصلاح الدين الأيوبي شخصية تاريخية مقدسة بما يمثله من رمز للجهاد في سبيل الإسلام وحرب على الصليبيين وتحرير بيت المقدس...غير أن التاريخ لم يضء لنا جوانب الحكم في عهده. وبهذا يؤكد السيد حافظ المقولة التي تعلن أن التاريخ الحقيقي ليس ما يكتبه المؤرخون، بل هو ما يوجد في كتب الأدباء ودواوين الشعراء!.. هذا الاستبداد كشفه المؤلف من خلال استعارته لشخصية قراقوش المتجذرة في الذاكرة الشعبية المصرية كرمز للظلم والاستبداد.

وإذا كان التراث مصدرا مهما و غنيا في الكتابة المسرحية عموما فلأنه "ذاكرة جماعية تلتقي عندها كل الذوات.. ذاكرة موصولة بالماضي والتاريخ والأرض.."[٢]. والسيد حافظ من خلال لجوئه إلى التراث، يعلن موقفه الخاص من التاريخ ومن الماضي، و يسائل التاريخ المصري في عهد صلاح الدين الأيوبي، ليفهم الحاضر، وليعمق الحدث ويردم البعد الزمني والمكاني بين الواقع والتاريخ، فتصبح الشخصية التراثية هنا مادة وظيفية لتفسير الواقع.

إن المواقف التي نقلها لنا السيد حافظ في مسرحيته هذه من خلال الرمزين التاريخيين المتناقضين : صلاح الدين الأيوبي وقراقوش، هي نفسها المواقف التي تطفو الآن على سطح الواقع العربي الراهن الممزق سياسيا واجتماعيا. لذلك لجأ المؤلف إلى تغريب أحداث التاريخ، بغية وضع المتلقي أمام حقائق جديدة، بهدف

---

(١) د. محمد عزيز نظمي- السيد حافظ بين المسرح التجريبي والمسرح الطليعي – مركز الوطن العربي للنشر والإعلام – ١٩٨٩ – ص٧٢.

(٢) عبد الكريم برشيد – حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي – سلسلة الدراسات النقدية – دار الثقافة – الطبعة الأولى- ١٩٨٥ ص٦٩.

طرح تساؤلات حول هذا التاريخ العربي بصفة عامة، والمحاط بظلال الهيبة والقداسة، ومحاولة اختراق هذه القداسة والنبش في ما اعتبر دائما من الطابوهات: وهو فضح الأنظمة العربية الديكتاتورية.

والبعد التراثي في هذه المسرحية لا يقتصر على استلهام شخصية تاريخية فقط، بل يتجلى أيضا في توظيف شكل من أشكال المسرح الشعبي القديم، هو "خيال الظل" بغية التعبير من خلاله عن الموضوع الرئيس للمسرحية، وهو فضح ظلم واستبداد السلطة الحاكمة. ويتجلى لنا ذلك من خلال المشهد الخامس مثلا، حيث تتحاور شخصيات تقدم "خيال الظل" عن عرض الوزير السابق ابن مماتي لهم بتقديم حكاية عن قراقوش، مقابل أكياس من الذهب، فيظهر ظلم قراقوش من خلال كلام يوسف :

"ما انت شايف من يوم العلقة اللي عطاها لنا قراقوش واحنا مش لاقيين شغل وخايفين نقدم أي حاجة"(١)

وكذلك في الحوار الآتي :

يوسف : هي الحكاية اسمها إيه؟

ابن مماتي : الفاشوش في حكم قراقوش.

الجميع : إيه قراقوش ! (ينظرون إلى بعضهم)

يوسف : انت بتهزر.

ابن مماتي : أنا ما بهزرش..حتقدموا حكايات عن قراقوش في الأراجوز.

أيوب : ياعم احنا لسه طالعين من مشكلة مع قراقوش واتفقنا نقدم حكايات عن الشاطر حسن.. عن ست الحسن.. عن عنتر.. عن أبوزيد الهلالي لكن عن قراقوش! دي الصعبة..فيها شنقة.(٢)

وفي نهاية الحوار، وتبعا للإغراء المادي، سيقبل أفراد الفرقة بتقديم الحكاية. وهي حكاية تدخل في ما يسمى بالكوميديا السوداء، حيث يتوسل الكاتب بالضحك من أجل كشف الحقائق السياسية والاجتماعية المؤلمة :

يوسف : يا عم الوزير وأنا ماشي في سكتي ومراتي جنبي.. ضرب العسكري عبد الموجود الست بتاعتي في بطنها فسقطت..والواد اللي في بطنها سقط..ابني مات ابني مات.. سقط.

---

(١) مسرحية " قراقوش والأراجوز والحرفوش " م.س. ص ٥٣

(٢) مسرحية "قراقوش والأراجوز والحرفوش" ــ ص ٥٤

أيوب : الكلام دا صحيح يا عبد الموجود؟

حمزة : غصبن عني يا مولاي الوزير قراقوش..والله ماخت بالي.

أيوب : خلاص..خلاص..العسكري عبد الموجود.

حمزة : نعم يا سيدنا الوزير قراقوش

أيوب : خد الست دي عندك...مرات الفلاح يوسف أكلها وشربها وحميها وامليها (يضحك الناس) ولما تبقى حامل في سبع شهور رجعها لجوزها ومعاها عيل في بطنها..وتبقوا خالصين.

يوسف : عليه العوض... يللا يا ام العيال. (يضحك الناس ويصفقون)[١]

هكذا استطاع السيد حافظ أن يسخر هذا الشكل التراثي الشعبي لخدمة قضية سياسية. وبما أن الشخصيات التي مثلت "خيال الظل" هي نفسها التي تقوم بأدوار رئيسية داخل المسرحية، يمكن أن نعتبر ذلك توظيفا لتقنية "المسرح داخل المسرح". وهي تقنية ترمي إلى التمرد ضد الإيهام الأرسطي الذي ينحصر في التقليد الكامل للواقع. كما تعتبر عملية هامة تساعد على إضفاء جمالية على النص الدرامي. وقد وظف هذه التقنية كذلك في المشهد الثاني من المسرحية، معتمدا على تقنية "الفلاش باك" ليبين كيف أقال صلاح الدين الأيوبي الوزير ابن مماتي ليجعل مكانه قراقوش.

وإذا كان التراث العربي الإسلامي من أهم مرجعيات المسرح الاحتفالي، فإنه يتماشى هنا مع رغبة السيد حافظ في التجريب المسرحي، حيث نجد مظاهر عدة للمسرح الاحتفالي في هذه المسرحية، كتوظيفه لفضاء الأسواق والحلقة :

(يتغير الديكور مع موسيقى القراقوز.. وأصوات الباعة الشعبيين.. مع فيد إن إضاءة.. يدخل ديكور السوق)

في المستوى الثالث : دكان عبود الجزار..دكان حنا الحلاق ودكان سمحون الحلواني

في المستوى الثاني : مدخل للحارة في اليمين وبائع حلوى يجلس على الأرض..في اليسار بائع بقفص برتقال

في المستوى الأول : أمام الجمهور فراغ ساحة السوق.

(يدخل تابلوه استعراضي..القراقوز بما يعني..)

حكايات الأراجوز..

---

(١) مسرحية"قراقوش والأراجوز والحرفوش" م.س.- ص ٦١

أفضل من أكل اللوز..
كلها معاني وكلها أغاني
وبعد انتهاء التابلوه يقومون بتقديم ستار كبير لخيال الظل.[١] ويبدو أن المسرح الاحتفالي يحضر بقوة أيضا من خلال خاصياته : الإدهاش والتحدي والتجاوز، واعتبار الممثل محور العمل المسرحي إلى جانب تناوله لقضايا الناس المجتمعية، كالفقر والجهل والمخدرات...

فجعفر مثلا وهو الشخصية الرئيسية في المسرحية، يتحدى قراقوش في مواقف عديدة داخل المسرحية. وهو بذلك يحدث الإدهاش في ذهن المتلقي، لأنه يخرق المألوف والعادي مقارنة مع الواقع العربي الذي لا يجرؤ فيه المواطن العادي على تحدي السلطة الحاكمة، مما يجعله يطرح التساؤل عن هذه الشخصية وعن مصيرها. والمسرحية أيضا تقوم على الصراع مع الواقع من أجل تغييره. وفي هذا يتجلى التحدي بكل مظاهره.كما أن ما يتلقاه المشاهد عن فترة حكم صلاح الدين الأيوبي، يثير الاستغراب في ذهنه، وبذلك يتحقق الإدهاش. وبتوفر هاتين الخاصيتين لابد للمتلقي أن يصل إلى ما يسمى في المسرح الاحتفالي بالتجاوز ."فالمتلقي في المسرح الاحتفالي عنصر فاعل، لذلك فهو يعمل على تجاوز تناقضات مجتمعه "[٢]

كما يلتقي الجانب الأيديولوجي للمسرحية مع التصور الأيديولوجي للمسرح الاحتفالي الذي يعتبر نفسه معنيا بما يجري في الواقع.ولذلك يسعى إلى التغيير عن طريق الممارسة الفعلية.وهذا ما فعله ابن مماتي _ المثقف الوحيد في المسرحية- حين أوعز لفرقة "خيال الظل" بتقديم حكاية عن ظلم قراقوش من أجل فضحه. وكان من الطبيعي أن يتخذ ابن مماتي هذا الموقف، باعتبار أن المثقف مسؤول عن تغيير أوضاع بلاده.

إن الاحتفالية "موقف من الوجود ومن السياسة والأخلاق، ومن الحياة والموت ومن التراث أيضا. وهو موقف يقوم على أساس الرفض، رفض السائد والجاهز والعادي وذلك بحثا عن الغريب والمدهش والمرعب والمثير"[٣] وكل هذا نجده في

---

(١) مسرحية"قراقوش والأراجوز والحرفوش "م.س. ص ٥٧
(٢) د.مصطفى رمضاني – قضايا المسرح الاحتفالي –منشورات اتحاد الكتاب العرب – ١٩٩٣ - ص ٨٩
(٣) عبد الكريم برشيد – حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي –دار الثقافة – الدار البيضاء الطبعة الأولى ١٩٨٥ ص١٢٨

مسرحية "قراقوش والأراجوز والحرفوش" التي يبرز فيها موقف السيد حافظ تجاه الواقع والتاريخ :

جعفر : (يشرب كأس) أنا عايز أفهم حاجة واحدة بس... صلاح الدين الأيوبي عايز إيه بالضبط.

صلاح الدين : (يظهر) التاريخ الذي سيقول من الذي وحد العرب والمسلمين.. وحرر بيت المقدس.

(صياح الجماهير..عاش صلاح الدين)

جعفر : وقراقوش بيعمل إيه بالضبط.

قراقوش : (يظهر في البرواز) أنا الحاكم الفعلي لمصر والسلطان صلاح الدين له المجد وأنا لي الشعب.. كل المصريين أحكمهم.. أحرق وابني واهدم واعمر دي هي بلادي.

جعفر : والناس فين؟

القاضي الفاضل : (يظهر في البرواز) عيني عليك يا شعب مصر..عيني عليك يا بلد لحد الآن ما جاش ليكي ولد يحكم أرضك وناسك.. شارب من مية نيلك.. مولود من أب مصري وأم مصرية.. حتى صلاح الدين ساب قراقوش يتحكم في العباد.. عيني عليك يا بلد(١)

والاحتفالية تركز على جوهر الظاهرة المسرحية، أي على الاحتفال في حد ذاته. لذلك نجد المؤلف يلجأ هنا إلى بعض مظاهر الاحتفال، كالاستعراض، والغناء، والرقص، وهتاف الجماهير بحياة صلاح الدين الأيوبي : (يتحرك الديكور إلى الحارة والساحة والناس فرحة وفي هرج ومرج....ويخرج الزعران والشطار والقراقوزات في احتفالية فرحين بجعفر ووجدان وعم عبود ووحيدة وتقف نرجس تزغرد) (٢)

ومن عناصر التجريب الأخرى الأكثر بروزا في هذه المسرحية، اعتماد السيد حافظ على بعض مرتكزات المسرح الملحمي، كتقنية التغريب التي تسعى إلى تنبيه المتفرج إلى كونه لا يشاهد أحداثا تجري أمام عينيه، وإنما عليه أن يفكر ويتساءل في هذه الأحداث. وعنصر التغريب من أهم عناصر المسرح الملحمي، حيث يعتمده المؤلف بهدف إلغاء حالة الاستلاب التي كرسها المسرح الأرسطي. ويتجسد

---

(١) مسرحية" قراقوش والأراجوز والحرفوش"-م.س. ص ٣٤/٣٣
(٢) مسرحية " قراقوش والأراجوز والحرفوش " م.س- ص ٩١

التغريب هنا في التكثيف الدرامي الإيحائي للأحداث الذي يسعى من ورائه المؤلف إلى دفع المتفرج نحو تملك الواقع من جديد. ويحضر التغريب في المشهد الأول :

جعفر : انت اجوزت إمتى؟

عثمان : من شهرين (ينظر حوله) بس في السر

جعفر : في السر ليه..هو الجواز حرام

عثمان : لا مش حرام بس خايف من قراقوش..

جعفر : ليه تخاف من قراقوش.. دا جواز في الحلال

عثمان : لما يعرف ان واحد اتجوز من الموظفين بيطرده من وظيفته.. بيقول مش عايز جواز وعيال احنا عاملين سياسة التقشف.. وبيدوروا ويفتشوا بيوت الموظفين.. أحسن يتجوزوا من ورا قراقوش.(١)

فالحدث هنا غير مألوف بالنسبة للمشاهد،وهو قيام السلطة الحاكمة (ممثلة بقراقوش) بمنع الموظفين من الزواج، حتى لا تشغلهم هموم البيت والأطفال عن أداء مهامهم .و بالتالي لابد أن يثير هذا الحدث في ذهنه مجموعة من التساؤلات التي تجعله مشاركا في الأحداث. وهذه التساؤلات لا تبقى محصورة داخل قاعة العرض، بل تنتقل إلى الواقع. وهذا هو هدف المسرح الملحمي.كما أن عملية المسرحة théâtralité التي تتجلى في حوار الشخوص من وراء البراويز في المشهد الثاني، تنبه عقل المتفرج وإحساسه، وتسمو به إلى عالم جمالي وخيالي متنوع الحركات والأبعاد الفكرية. وهذا يدخل في صميم الملحمة البريختية كما خطط لها بريخت في "الأرغانون الصغير". ويتحقق الجانب الملحمي هنا أيضا في أدلجة المتفرج وتسييسه طبقيا. فالملحمة البريختية تنظر إلى الفن الدرامي على أنه واجهة من واجهات الصراع الاجتماعي. ومسرحية "قراقوش والأراجوز والحرفوش" تهدف إلى تعرية الواقع العربي، وتحديدا الواقع المصري المهترئ، وفضح أساليب القهر الاجتماعي التي يعانيها الإنسان المصري البسيط، من أجل إعادة الاعتبار إليه، وحمله على تجاوز معاناته ومواجهة الإحباطات التي يعرفها.

كما أن تركيز المؤلف على قضايا الإنسان البسيط، تبين الجانب الملحمي للمسرحية،وذلك ليكون الجمهور فاعلا في العرض المسرحي. ولأجل هذه الغاية يلجأ إلى تقنية جمالية أخرى، تتمثل في تحطيم الجدار الرابع. و يتجلى ذلك مثلا في الإرشادات المسرحية في الصفحة ١١ حيث نجد : (بضيق وهو يحرك جيوبه في

---

(١) مسرحية" قراقوش والأراجوز والحرفوش "م.س. ــ ص ١٤

الهواء للجمهور).ولم يقتصر استيحاؤه للمسرح الملحمي على هذه الجوانب، بل أخذ منه أيضا النهاية المفتوحة، حيث إن موت صلاح الدين المعلن عنه في نهاية المسرحية لم يتبعه إنهاء وجود قراقوش في الحكم كنتيجة منطقية، بل بالعكس من ذلك سيتولى قراقوش سلطة البلاد ويتسلم مقاليد الحكم، وبذلك ستترسخ المعاناة وتبدأ محنة جديدة.

الصراع الدرامى :

إن الصراع الدرامي يعد مفتاحا لإضاءة جوانب متعددة من أحداث المسرحية. وهو يظهر هنا في عدة مستويات. فالمعروف عن السيد حافظ أنه لا يفصل بين السياسي والاجتماعي في أعماله المسرحية. غير أن الصراع ضد السلطة يظل في المقدمة. ومما يسم الصراع هنا بطابع الحدة :كثرة الأسئلة. وهي أسئلة مستفزة قلقة تساهم في إبراز وتعميق التيمات الأساسية في النص، والمتمحورة حول الصراع الفكري ضد السلطة المطلقة التي تستعبد الإنسان. وكلما اشتد الصراع، إلا وظهرت علاقة الشخصيات، وتحددت مواقفها بصورة واضحة.

الشخصيات :

ولتجسيد هذا الصراع، وظف السيد حافظ هنا مجموعة كبيرة من الشخصيات، مما يبرز البعد الاحتفالي في النص. وإذا كانت الشخصية عموما تعتبر عنصرا أساسيا في الكتابة المسرحية ككل، فقد أعطى السيد حافظ هنا أهمية بالغة لشخصياته. فشخصية جعفر تمثل صورة للإنسان العربي الكادح الذي يسعى إلى التغيير. أما شخصية القاضي عثمان، فجاءت نموذجا للإنسان العاجز الذي لا يجرؤ على اتخاذ موقف معين تجاه الواقع الظالم. وهذا النوع غالبا ما ينتهي إلى الجنون تحت تأثير الضغط النفسي. أما شخصية صلاح الدين الأيوبي، فبدت هنا باهتة رغم الإشارات البطولية القليلة التي كان المؤلف يسبغها عليه من حين لآخر. وعلى العموم فشخصيات هذه المسرحية، شخصيات ضائعة تتلمس طريق النور في متاهة الحياة، وتبحث عن قيمة الإنسان في ظل الأنظمة العربية الفاسدة. وتعيش مواقف من الخوف والرعب وهي تسعى إلى تحقيق الحق في الحياة الكريمة، سواء أكان ذلك على الصعيد الاجتماعي أم على الصعيد السياسي. لأجل هذا كله جسدت الشخصيات أدوارها بشكل درامي واقعي، وساهمت في تركيب الأحداث ونقل شهادة نقدية عن المجتمع الذي يصوره لنا الكاتب، حيث تتفاعل الشخصيات فيما بينها، وتنمو مع الأحداث لتخرج الصورة النهائية والبناء المحكم للمسرحية.

ويمكن القول إن المؤلف أخضع شخصياته هنا أيضا للتجريب، حيث أخذ من المسرح التعبيري المتأثر بنظريات فرويد ما اصطلح عليه بالشخصية النموذج **type** : أي الشخصية التي تطلق عليها أسماء رمزية مثل " الشاعر " و"الشرطي"... وتمثلها هنا شخصية : القاضي الفاضل.

ومن المسرح الوجودي الذي تتميز فيه الشخصية بكونها صورة للإنسان الواقعي لا مجرد شخصية رمزية، شخصية متأزمة الضمير. ونجد مجموعة من الشخصيات في المسرحية تحمل هذه الصفات كجعفر وعثمان وفل (بائع الحشيش) وبوسة (المغنية).... أما المسرح الطليعي الذي يهتم فيه المؤلف بتحليل الشخصية مثلما يحلل عالمها الخارجي، فقد أخذ السيد حافظ منه نموذجين هما : شخصيتا قراقوش وصلاح الدين الأيوبي.

وأغلب هذه الشخصيات تعرف نفسها بنفسها :

ابن مماتي : أنا اسمي ابن مماتي..أبي كان من الأدباء الكبار والمسئولين الكبار في الدولة الفاطمية وفي أيام المجاعة كان الأطفال يقفون على بابه ويقولوا ماماتي..ماماتي..فسموه مماتي

جعفر : ومات

مماتي : أيوه

جعفر : حيدخل الجنة مع أبويا الله يرحمه. إن شاء الله لما يموت أبويا.. وبتشتغل إيه؟ (يشرب كأس)

ابن مماتي : وزير.[1] يمكن إذن أن نعتبر شخصيات هذه المسرحية مجرد أدوات وظيفية لإبراز مواقف معينة، وليس لخلق الأحداث فقط.

الزمــن :

وإذا نظرنا إلى الزمن كمكون آخر من المكونات الجمالية للنص المسرحي، سنجد المؤلف يضفي عليه طابع الاستمرارية والامتداد. فأحداث هذه المسرحية تدور في زمن قديم في التاريخ، جديد في الواقع (٧٥. ه – القاهرة الأيوبية)، مادامت أسباب التغيير والتحول غير متوفرة. وهو زمن الديكتاتورية العربية القديمة في نشأتها والدائمة بمظاهرها ونتائجها. فمن خلال عودة السيد حافظ إلى حكاية تاريخية (صلاح الدين الأيوبي)، يؤكد أن الإبداع المسرحي لا يتقيد بزمان معين، لأن ما يهمه من الزمن هو ما يحفل به من مواقف، وليس ما يتضمنه من أحداث. ولهذا

(١) مسرحية" قراقوش والأراجوز والحرفوش" م.س.- ص٢٧

يمكن اعتبار هذا النص ممثلا لكل العصور (فلكل عصر قراقوشه) إلى أن تطرأ متغيرات تاريخية جديدة !

وقد اعتمد المؤلف على تقنية الاسترجاع المسرحي "الفلاش باك"، التي تحقق الفرجة الفانتازية. وهي تقنية تغريبية بالدرجة الأولى، حيث يلجأ المؤلف إلى عملية التحيين actualisation لزمن صلاح الدين الأيوبي ويربط بينه وبين الواقع. وبما أن الزمن الحاضر هنا هو جزء من الماضي أو امتداد له، فإن المؤلف لم يفرق بين الزمن النفسي في المسرحية وزمن الأحداث، حيث إن التداخل بينهما عن طريق عنصري الاسترجاع والاستشراف (الذي سيوظفه في نهاية المسرحية)، يؤكد نوعا من الاستمرارية التاريخية التي تمتد عبر الزمن، لعدم وجود تحول في الأنظمة العربية، وفي هذا التمازج ما يؤشر على "اللازمن". وهنا يتجلى عنصر التغريب.

كما أن تقنية "الفلاش باك" الطاغية على المسرحية، تساهم في تكسير الحدث وتحطيم الزمن المتتابع. وهذا ما ساهم في إبعاد الملل عن المتلقي و تحقيق مشاركته في تركيب الأحداث.

وبذلك ظلت المسرحية تعبر عن آنيتها وتحتفظ بقيمتها.

وللكتابة السينوغرافية في هذه المسرحية دور في إقامة أزمنة أخرى تنتجها عملية المسرحة théâtralité. لهذا نجده يستغل مكونات أخرى في تحديد الزمن كالإضاءة مثلا :

ابن مماتي : جعفر باعني لقراقوش !..إزاي..أفهم..جه الزمان اللي المصري يسيب بلاده ويرحل بعيدا عنها ويهرب من حكامها الظلمة اللي هم مش مصريين..آه يا بلادي.

(إظلام على ابن مماتي..فيد إن على أفراح السوق والأهالي) (نرجس تقف جانبا في أول مستوى للمسرح مع جعفر)

جعفر : والله وبقيتي مراتي

نرجس : بقولك مش عيزاك تبص كده ولا كده للستات[1].

المكـان :

والمكان المسرحي هنا كإطار عام للأحداث،تربطه علاقة وطيدة بالزمان. وهذا من خصائص المكان المسرحي عموما، حيث يرتبط بكل العناصر المكونة للمسرحية

---

(١) مسرحية "قراقوش والأراجوز والحرفوش" م.س.-ص ٩٢

كما ذهب إلى ذلك بول شاوول حين قال :" المكان المسرحي لغة مسرحية، جزء من اللغة المسرحية، جزء من الممثل، جزء من الحرية، جزء من الواقع، المكان المسرحي هو الواقع المسرحي الذي يجسد الواقع العام "[١] لذلك نجد أن تقنية "الفلاش باك " التي اعتمدها المؤلف هنا تشتغل على مستوى الزمان والمكان معا.

ورغم أن المكان العام هنا هو القاهرة الأيوبية، إلا أنه يتخذ بعدا رمزيا ليصبح أي مكان يحتوي الظلم والاستبداد في الأرض العربية.

ويمكن الحديث هنا أيضا عن نوعين من الفضاء المكاني :

مغلق ويمثله :منزل القاضي عثمان –منزل عبود - الحانة – المطبخ –المحكمة – السجن - قصر صلاح الدين الأيوبي – قصر قراقوش...

مفتوح ويمثله :السوق – الحارة – الشارع –مكان مهجور خارج المدينة –ساحة المدينة –الميدان

إن التداخل بين هذه الفضاءات ساهم في إثارة عنصر الإدهاش لدى المتلقي، خاصة بعدما أخضعها السيد حافظ لتقنيات متنوعة، كالمسرح داخل المسرح والتغريب والفلاش باك..

اللغة والحوار :

وإذا اقتربنا من المستوى الأدبي للمسرحية، سنجد أن السيد حافظ قد اعتمد أساسا على اللهجة المصرية وعلى التعدد اللغوي. فهناك لغة القاضي الفاضل (عثمان)، ولغة الصعلوك المتشرد (جعفر)، ولغة الأديب المثقف (ابن مماتي)، ولغة تاجر الحشيش (فل) ولغة الحاكم الآمر(قراقوش)...الخ

كما وظف الأناشيد :

فل : هزمتهم كسرتهم (يلقي قصيدة)
وجيت لمصر نورتها
وجيت لمصر عمرتها
وجيت لمصر ولعتها
(يظهر فجأة القاضي عثمان)
عثمان :وجيت لمصر خربتها
وجيت لمصر دمرتها

---

(١) بول شاوول – المسرح العربي الحديث ١٩٨٩/١٩٧٦ – ص ١٦٩

وجيت لمصر دفنتها (هرج ومرج) [١]

وفي مكان آخر من المسرحية نـجد :

حكايات الأراجوز

أفضل من أكل اللوز

كلها معاني وكلها أغاني.. [٢]

غير أن المؤلف لف كل هذه المستويات اللغوية في طابع شعبي من خلال حوارات مباشرة تطبعها التلقائية. والتلقائية كما نعرف تعد عنصرا مهما في المسرح الاحتفالي. وهي أيضا خاصية تطبع مسرح السيد حافظ بصفة عامة. فهو يضع لكل شخصية لغتها الخاصة، فتأتي حواراتها صادقة وعفوية.

كما جاءت هذه الحوارات قصيرة ومحملة بالعديد من الأفكار الأيديولوجية، مما يقربها جدا من المسرح الملحمي. وهذا يؤكد البعد التجريبي في المسرحية.

وقد وردت أيضا مجموعة من المونولوجات تجسد حيرة الشخصيات :

جعفر : قراقوش..قراقوش.. كل الناس بتقوم وتنام وتقول قراقوش جرى إيه؟ فيه إيه؟ ماله قراقوش؟ مفيش راجل في مصر غير قراقوش..الله هو ماعدش رجالة في

مصر.. بس اللي محيرني بصحيح إزاي صلاح الدين اختاره.. واشمعنى دا بالذات اللي اختاره النائب بتاعه يحكم البلاد ويتحكم في العباد...وأنا مالي (يهرش في رأسه) (يفتش جيوبه ويخرج ما فيها حيث لا يوجد أي شيء) أنا مفلس..وبعدين..أعمل إيه.. (ينظر يمينه ويساره فيجد بيت القاضي) ده بيت القاضي هانادي عليه وأزعجه (ينادي) يا عم القاضي، يا عم عثمان.. يا قاضي الجيزة.[٣] وقد صاغ المؤلف هذه الحوارات أيضا في أسلوب السخرية، والكوميديا الصادمة. وهي سخرية مستهدفة. فمنذ البداية يضع الكاتب تحت العنوان الداخلي للمسرحية توضيحا صغيرا : مسرحية كوميدية – الرؤية الثانية. والسخرية كما نعلم، من أنجع الوسائل للتأثير في المتلقي. فهي تكشف الحقيقة وتعبر عن الرفض للواقع المحبط، بغية إجبار المتلقي على اتخاذ موقف من الواقع، وعدم الاكتفاء بالانتظار السلبي :

---

(١) مسرحية" قراقوش والأراجوز والحرفوش " م.س- ص ٧٦

(٢) مسرحية " قراقوش والأراجوز والحرفوش" م.س- ص ٥٧

(٣) مسرحية " قراقوش والأراجوز والحرفوش" م.س- ص١٠

قراقوش : بأمر قراقوش وزير ونائب السلطان صلاح الدين الأيوبي المعظم أمرت بإحراق الكتب وطرد الكتاب وحرق المكتبات واعتقال الشعراء والأدباء. لا صوت يعلو على صوت المعركة.

(ضوء على صلاح الدين) (بلاك على قراقوش)

صلاح الدين : إن المعركة الأساسية التي تواجه الأمة العربية هي الوحدة. وطن واحد من المحيط إلى الخليج..

(بلاك) (ضوء على القاضي الفاضل برواز ٣)

القاضي الفاضل : من القاضي الفاضل...إلى السلطان المعظم صلاح الدين الأيوبي.. أما بعد فإن هذه الكتب هي روح الأمة والثقافة هي النور، والعلم هو نعمة الله علينا فاسمحوا لي بشراء الكتب.

قراقوش : بأمر قراقوش نائب السلطان المعظم صلاح الدين..الكتابة هبابة، والكتب بها أفكار سوداء وحشو ولغو وتطرف في الدين والكتاب والشعراء ليس لهم أي لزوم (١)

إن عنصر الحوار في أي نص مسرحي يقوم بوظيفة مزدوجة : فهو يقوم بتبليغ الفكرة الرئيسية، ويعرف المتلقي على الشخصيات والأحداث، بما أن الأحداث في المسرح لا يرويها الراوي بل تقع مباشرة على الخشبة. ولهذا سعى السيد حافظ من خلال عنصر الحوار هنا، إلى جعل الشخصيات تحدد مواقفها من الأحداث ومن بعضها البعض. وهي في الحقيقة مواقف المؤلف من العالم ومن قضايا الإنسان المعاصر بصفة عامة، حيث اعتمد الكاتب على الحوار، ساعيا بذلك إلى التغيير والرفض، وتوعية الفئة المهمشة في المجتمع، للخوض في العمل السياسي، ولتحقيق الآمال والأحلام التي تراودها (الحوارات التي دارت بين جعفر والقاضي في المشهد الأول وبين ابن مماتي وجعفر في المشهد الثاني). وقد استطاع السيد حافظ من خلال الحوار بين شخصياته أن يبلغ رسالته.

المستوى السينوغرافي

يعتبر السيد حافظ من المسرحيين الذين تمكنوا من الجمع بين الكتابة والإخراج المسرحي. وهذا ما يتجلى بوضوح في مسرحية قراقوش التي أرفقها بمجموعة من الإرشادات المسرحية التي ساهمت في تركيب الأحداث.

ويؤكد النقاد المحدثون أن فن المسرح ليس مجرد نص مكتوب، ولا يأخذ أهميته

---

(١) مسرحية " "قراقوش والأراجوز والحرفوش "ص ٢٩/٢٨

من الحبكة الأدبية، بل مما يضفيه عليه نص العرض من ملابس وديكور واكسسوارات وموسيقى وإضاءة ورقص...وكل ما يسخره المخرج لإثارة وجدان المتفرج وعقله، وجعله يشارك في العرض. يقول عبد الكريم برشيد عن الإخراج :"إنه كتابة سينوغرافية...تكتب داخل الفضاء الذي تمثله الخشبة.وهو فضاء حسي يجسده المكان والزمان...فهو حوار حسي مباشر مع أكثر من محاور واحد.فهو أولا حوار مع النص الأدبي ينتهي إلى إعطاء تركيبات إبداعية فيها شيء من الأدب والفكر، وشيء آخر من الصناعة.وهو ثانيا حوار مع الممثل...وهو ثالثا حوار مع الجمهور، فهو شرط الإبداع المسرحي ."(١)

نفس التصور نجده عند الباحثة الفرنسية آن أوبرسفيلد، التي تعتبر المسرح ممارسة حية فوق الخشبة، بفضل خضوعه للمكونات السينوغرافية، والمؤثرات الصوتية والضوئية، والديكور وغير ذلك من عناصر الإخراج. فاجتماع هذه العناصر مع بعضها هو الذي يمنح الحياة للنص المسرحي، ويخرجه من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل.بل ذهب بعض النقاد إلى اعتبار النص مجرد عنصر من المكونات المختلفة والمتكاملة التي تشكل بنية العرض المسرحي. وهذا نابع من خاصية تتميز بها الكتابة للمسرح تسميها الباحثة آن أوبرسفيلد "بالنص المثقوب ":، أي أن النص مليء بالفجوات المقصودة التي يترك المؤلف أمر ملئها لمختلف الفنانين والفنيين المشتغلين في إنجاز العرض: (المخرج – الممثلون – مصمم ومنجز الإنارة – مصمم ومنجز الفعاليات الصوتية...) غير أن السيد حافظ في هذه المسرحية، لم يترك هذه الفجوات، وحاول جاهدا أن يوازي بين نص التأليف ونص العرض.بل أحيانا يعطي الأهمية لنص العرض أكثر من نص التأليف*، حيث يظهر من خلال الإرشادات المسرحية العديدة في هذه المسرحية أن السيد حافظ يولي عناية فائقة بعرض مسرحيته، ويملك وعيا قويا بفن الإخراج المسرحي.

فالعرض المسرحي هو فعل تواصلي بكل ما في الكلمة من معنى. لذلك اعتبر الإخراج كتابة جديدة للنص.فالإرشادات المتعلقة بالتشخيص مثل(يهرش رأسه) (يفتش جيوبه ويخرج ما فيها حيث لا يوجد أي شيء) (يدخل إلى الحانة وهو يتمايل ويرقص ويغني) أو بالكلام والتنغيم الصوتي (يضحك شاوور ضحكة هستيرية... - يهمس بصوت مرتفع لزنبيل..- بلهجة قاسية... – يبكي بكاء

---

(١) عبد الكريم برشيد – الملامح الأساسية في الإخراج المسرحي بالمغرب – مجلة المدينة – ع ٦ يونيو ١٩٨١ ص ١٩

كاريكاتوريا) أو الحركة داخل الفضاء : (هرج ومرج وجري..قراقوش ينحني تحت المائدة) أو الماكياج (رجل في السبعين له ذقن مسبوغة بالأسود..) أوالإرشادات الأخرى المتعلقة بالفضاء (الاكسسوار- الديكور- الإنارة-الموسيقى- والمؤثرات الصوتية)، كلها تسهم في ربط التواصل مع المتلقي.

من هنا يمكن اعتبار السيد حافظ من المؤلفين الجادين الذين يعتبرون العرض من أهم مكونات العمل المسرحي.

الفضـــاء:

للفضاء المسرحي في هذا النص أهمية كبرى. وهي تعكس الاتجاه التجريبي للسيد حافظ. فقد استغل المؤلف فضاء الحلقة العربية كما كان يفعل المداح والراوي والحكواتى :

* انظر مثلا الصفحات : ٩-٢٤-٣٥

جعفر : (يهرب منها) (ينادي) قرب.. قرب.. قرب تعال وشوف.. الحكاية الغريبة.. حكاية الأراجوز.. الحكاية العجيبة.

حمزة : عجيبة العجايب

أيوب : غريبة الغرايب.

يوسف : حكاية الفاشوش في حكم قراقوش.

جعفر : قرب.. قرب

(يتجمع الناس) (تقترب نرجس من أبيها)

جعفر : ..... موسى نبي.. عيسى نبي.. محمد نبي.. وكل من له نبي يصلي عليه. (الناس تتجمع)

المجموعة: عليه الصلاة والسلام.

جعفر : سقفة لوجه الله..(يصفقون) وكمان سقفة علشان حبيب الله رسول الله (يصفقون) وكمان سقفة للسلطان صلاح الدين الأيوبي كلنا فداه (يصفقون) بص وشوف على المكشوف.[(١)]

إلى جانب فضاء الحلقة، قسم السيد حافظ الركح إلى ثلاثة مستويات، حيث يدل كل مستوى على حالة معينة :

---

(١) المسرحية-م.س- ص ٦٠

في اليمين مستوى أول: تجلس بوسة مطربة ومغنية..تغني ياللي الهوى رماك.
في اليسار مستوى أول : يجلس أبو شنب بريمة. ومعه ثلاث فتيات.
في اليمين مستوى ثاني : يجلس فل تاجر الحشيش.. وبجواره ابن مماتي.
في اليسار مستوى ثاني : يجلس زنبيل تاجر العبيد ومعه بعض الجواري.
في المستوى الثالث : ثلاثة براويز، برواز ذهبي في اليمين (لصلاح الدين) برواز فضي في الوسط (لقراقوش) برواز أرابيسك الثالث (للقاضي الفاضل)[١]

وهذا التقسيم يظهر أهمية الفضاء المسرحي عند المؤلف. كما استعان المؤلف بالإنارة للفصل بين الأركاح الثانوية داخل الركح الأساسي.

(فيد أوت على الحانة) (ضوء على صلاح الدين في المستوى الثالث)[٢]

الديــــكور:

يعتبر الديكور في المسرح الحديث أداة تعبيرية ولغة تعبر عن الحالة النفسية التي تعيشها الشخصية في المسرحية. وهو هنا رغم بساطته، يؤدي وظيفة تعبيرية أساسية في النص. فهو ليس ديكورا ثابتا، بل يتغير حسب المشاهد، و يمكن أن نلمس البعد الاحتفالي الذي أعطاه السيد حافظ للديكور باعتباره أداة لخلق التواصل مع المتلقي :

تابلوه استعراضي الكلمات تقول : (حلق حوش رايح جاي عمك قراقوش) – قضبان.

سجن – ميزان العدل المقوس وظاهر الاعوجاج—لافتة كتب عليها بخط جميل " محكمة قراقوش " – مجموعة قدور في المطبخ – شجرة في مكان مهجور – ديكور السوق...)

والديكور هنا لا يستنسخ الواقع، ولكنه يعبر عنه بواسطة الرمز، ليساهم في إغناء الفضاء والمكان وتحديد الحدث، وكشف الجانب النفسي للشخصيات.

الاكسسوار

والاكسسوار من العناصر المرئية في العرض المسرحي. ويتميز بالتغير حسب المواقف والأحداث، لكونه يلعب دور الوساطة بين النص المسرحي والمتلقي. وتحمل الاكسسوارات التي تحفل بها هذه المسرحية عدة وظائف دلالية. ففي

(١) المسرحية - م.س- ص ٢٤
(٢) المسرحية – م.س-ص ٣١

المشهد الثاني نجد في الإرشادات المسرحية ما يلي :"برواز من الذهب لصلاح الدين الأيوبي وآخر من الفضة لقراقوش وآخر من الأرابيسك للقاضي الفاضل " فكل برواز هنا (الإطار الذي توضع فيه الصورة أو اللوحة) يدل على قيمة صاحبه. أما الاكسسوارات الأخرى (زجاجة خمر – كتب – كراسي – قدور كبيرة وصغيرة – القفة – قوس وسهم – صندوق – حبل – أقنعة – عرائس خشبية...) فهي أيضا تلعب دورا وظيفيا في العلاقة بين المسرحية والجمهور.فزجاجة الخمر التي استعملها في المشهد الثاني - مشهد الحانة - والتي جمعت الأديب والوزير ابن مماتي مع المتشرد والصعلوك جعفر، تبرز حالة اليأس والإحباط التي يتساوى فيها كل أفراد المجتمع أمام آلة السلطة الجبارة والظالمة. أما الكراسي فترمز للسلطة (كرسي كبير للسلطان صلاح الدين) (الكرسي خال..)[1] فالسلطان صلاح الدين موجود كحاكم رسمي للبلاد، ولكنه غير موجود كحاكم فعلي، لأن هذه المهمة يقوم بها قراقوش.

الإضاءة :

تعتبر الإضاءة المسرحية من أهم المكونات السينوغرافية في المسرح الحديث. وهي لم تعد مجرد وسيلة للإبهار مثلما كانت عليه في المسرح الكلاسيكي، بل أصبحت وسيلة جمالية إيحائية ورمزية، تهدف بالأساس إلى كشف الحالات النفسية للشخصيات. كما أن السيد حافظ استطاع أن يخلق منها لوحات فنية أضفت جمالية على نص العرض :

(ضوء فيد أوت..إظلام تدريجي مع أغنية واستعراض المطبخ) ص ٤٤

(عند انتهاء الاستعراض..إضاءة فيد أوت في ركن اليسار تظهر بقعة ضوء يظهر فيها ابن مماتي وهو يقرأ الرسالة) ص ٩٢.

(إظلام على ابن مماتي..فيد إن على أفراح السوق والأهالي) ص ٩٢

ومما لا شك فيه أن الإضاءة لعبت دورا أساسيا في تقنية الفلاش باك التي اعتمدها المؤلف في مسرحيته هذه، مثلما يتبين في الصفحتين ١٨و١٩ مثلا من المسرحية، من خلال التنقل بين الإظلام والإنارة، لتجسيد موقف أو حالة أو لقطة زمنية محددة. فمعظم أحداث النص تجسد عن طريق الفلاش باك، مما يعني كثرة التنقل بين بقع الضوء والظل، فتكون الإضاءة مساهمة بشكل فعال في تجسيد الأحداث وتركيبها.ويلعب هذا التغير المفاجئ والسريع دورا في عملية الإدهاش

---

(١) المسرحية - م.س - المشهد السابع ص ٦٦

ونزع المتلقي من حالة الإيهام الأرسطي ليظل عقله منتبها إلى الأحداث. وهذه العملية نجدها كذلك في المسرح الاحتفالي،مما يؤكد البعد التجريبي في المسرحية من حيث نص العرض أيضا.

وتقوم الإضاءة عامة بدورين رئيسيين : دور تقني ودور تعبيري جمالي. ويتجلى الأول في الإعلان عن بداية العرض ونهايته، وفي الفصل بين اللوحات، وتعيين فضاء اللعب، والتركيز على شخصية بعينها أو على جزء منها. أما الدور الثاني، فيتجلى في إثارة الانفعالات باستعمال الألوان، وخلق الجو العام بضعف الإضاءة أو قوتها أو تنوعها، وتوليها التعبير نيابة عن الممثل والتمييز بين الوقت والزمان . وقد حرص السيد حافظ على إبراز هذين الجانبين معا في الإرشادات المسرحية. فلم يترك للمخرج غير التنفيذ، حيث ينهي المشاهد بالـ"فيد أوت " (نهاية المشهد الأول) أو بـ"بلاك أوت "(نهاية المشهد الثاني) أو "ضوء فيد أوت..إظلام تدريجي" في نهاية المشهد الثالث..وهكذا، وكما أشرنا في البداية يحرص السيد حافظ على كتابة نص العرض حرصه عل نص التأليف.

التشخيص:

يكاد الممثل يكون هو المكون الوحيد الذي لا يمكن الاستغناء عنه في النص المسرحي، إذ يمكن للمنظومات الدالة أن تغيب (كالاكسسوار – الموسيقى – الديكور – الماكياج - الإنارة - الملابس...) في النص المسرحي، دون أن يؤثر ذلك على عمق العمل المسرحي. بل ذهب الفنان والمخرج المسرحي الإنجليزي بيتر بروك إلى حد القول : "أستطيع أن أتخذ أية مساحة فارغة وأدعوها خشبة مسرح عارية. فإذا سار إنسان عبر هذه المساحة الفارغة في حين يرقبه إنسان آخر، فإن هذا كل ما هو ضروري كي يتحقق فعل من أفعال المسرح.."[١] فالممثل يعتبر الوسيلة الأولى التي يتم عبرها التواصل مع الجمهور، وهو الذي يترجم النص عبر كلامه وحركاته ويجسد الفعل المسرحي والأحداث. ولهذا كثر الحديث في المسرح الحالي عن الجسد كلغة مسرحية، ودور الطاقة الجسدية للممثل في إنجاح العرض المسرحي. ولم يعد دوره مقتصرا على استهلاك النص مثلما كان عليه الأمر في المسرح التقليدي، بل أصبح أداة لكشف الواقع وتناقضاته، وبالتالي لم يعد يسعى إلى التوحد مع الشخصية بقدر ما يحاول تنبيهنا إلى الفرق بين الواقع

(١)) بيتر بروك – المساحة الفارغة – ترجمة فاروق عبد القادر– سلسلة كتاب الهلال –ع ٤٣٢ - ١٩٨٦

والحقيقة.وأصبح الممثل مبدعا ثالثا في العرض المسرحي (بعد المؤلف والمخرج)، إذ يطبع الشخصية بطابعه الخاص، ويشحنها بكل ما يملك من طاقة جسدية وفكرية وإبداعية.

من هنا يبدو أن الممثل في مسرح السيد حافظ لا بد أن يكون مبدعا. وفي هذه المسرحية يقوم عدد من الممثلين بأدوار مختلفة على غرار ما نجد في المسرح الملحمي. فجعفر يؤدي دور الصعلوك المتشرد كدور رئيسي في المسرحية ككل. لكن السيد حافظ يسند له أيضا دور امرأة في المشهد الرابع كي يتمكن من لقاء وجدان (يدخل جعفر في زي امرأة.. يرتدي طرحة..يحمل قفة) ودور امرأة أخرى " سمارة " في حكاية " الفاشوش في حكم قراقوش"التي يقدمها "خيال الظل"في المشهد السادس.

كما أن الحركة الجسدية تقوم في هذه المسرحية مقام اللغة عند الممثل. وهذا ما نجده في العديد من الإرشادات المسرحية، مما يبين أهمية دور الممثل في مسرح السيد حافظ بصفة عامة (يظهر قراقوش في خيال الظل فوق حصان يضرب الناس..كلما ضرب شخصا ضربا مبرحا ظهر على المسرح (لايف) حيا مجسدا أو هو مصاب.. حتى يمتلئ المسرح بالبشر المصابين والمجروحين)[(١)] فأكيد أن هذه الإشارة إلى حركات الممثلين تعكس الفكرة المحورية للنص المسرحي هنا. وهي إبراز استبداد قراقوش وظلمه للناس وجبروته. ونفس الفكرة يجسدها الممثلون من خلال الإرشاد المسرحي الآتي (عندما يجري الناس أطفالا وشيوخا ونساء في أرجاء المسرح.. يظهر قراقوش وهو قادم من خيال الظل محمولا على ظهور الناس.. وكلهم منحنون ليدوس عليهم أمامنا ويقول:[(٢)]

من هنا نلاحظ أن السيد حافظ يهتم بحركة الممثلين ويعتبر جسد الممثل لغة رئيسية لمخاطبة الجمهور(وهو يرتعد وهو يعدل السراويل.. يرتعد.. يسقط منه السراويل.. يرفعه بسرعة)[(٣)] (يظهر رجال الشرطة ويظهر كرم رئيس الشرطة..الناس تجري وتختبئ في كل مكان)

كرم : (يفتح كرم ورق مرسوم في يده) يا أهالي مصر المحروسة افرحوا وهللوا. رجع قراقوش. (لا أحد يظهر..لا أحد يفرح...ينظر إلى جنوده)[(٤)]

---

(١)) المسرحية – م.س - ص ٩

(٢) المسرحية-م.س- ص ٩

(٣) المسرحية –م.س- ص ٦٦

(٤) المسرحية-م.س- ص ٧٠

فهذه الإشارة الأخيرة تبرز رد فعل الناس لدى علمهم بإطلاق سراح قراقوش، ويلمس الجمهور تذمرهم ورفضهم للخبر دون أن ينطق أحد من الممثلين. وهنا تكمن أهمية التشخيص. والكاتب يعتمد هنا أيضا على التجريب، سواء من خلال اللجوء إلى المسرح الملحمي بتغيير الأدوار بالنسبة للممثل الواحد، أم إلى المسرح الاحتفالي بالسعي وراء الاندماج المنفصل الذي ينبه الممثل من خلاله إلى أنه يمثل فقط، ولا ينقل الحقيقة، وفي نفس الآن يتقن دوره إلى درجة التماهي، فيحقق بذلك الاندماج المنفصل. كما لجأ المؤلف أيضا إلى مسرح القسوة الذي يقوم على الحركة والأصوات والكلمة والألوان والصراخ. وهذا ما تجلى في العديد من الإرشادات المسرحية، ومنها ما أشرنا إليه سابقا. فمسرح القسوة أو المسرح الآرتي يعتبر العرض المسرحي كما جاء في كتاب "المسرح ونظيره" لأنطونين آرتو، عبارة عن لوحة تعبيرية متحركة، وتجسيدا للفعل الدرامي الذي يعانق رحابة مكان العرض كلغة مرئية. وفي هذه المسرحية نجد : الصراخ والضرب والضحك الهستيري والبكاء الكاريكاتوري والقتل...الخ وكل ما يعتمد على الطاقة الجسدية للممثل.

خاتمـة :

لقد سخر حافظ مسرحه من أجل الاهتمام بالقضايا المصيرية للإنسان. ولأجل ذلك وجدنا في هذه المسرحية مادة غنية على صعيد القضايا المعالجة، كالظلم والاستبداد والفقر والبطالة والفساد وتعاطي المخدرات، وغير ذلك مما نجده في جميع المجتمعات العربية.

فمسرحية "قراقوش والأراجوز والحرفوش" مسرحية هادفة، تعكس واقعا عربيا متردیا، وتكشف المسكوت عنه في التاريخ العربي. وهي تمتح من ينابيع متعددة في فن المسرح عامة. فقد اصطبغت بألوان من الاحتفالية والملحمية ومسرح القسوة في تركيب وانسجام تام، ظهر ذلك في النص من خلال المكونات الفكرية والجمالية سواء من خلال تناوله للوحدات المسرحية الثلاث : الحدث والزمان والمكان، أم من خلال تشكيله للشخصية أم التيمات المطروحة، ومن خلال نص العرض، هذا النص الذي أولاه السيد حافظ نفس عنايته بنص التأليف، حيث تمكن من خلال الكتابة السينوغرافية أن يضفي جمالية وفنية وحيوية على المسرحية، على مستوى الديكور والفضاء والتشخيص والاكسسوار، وغير ذلك من المكونات السينوغرافية، ويسبغ عليها ما انتقاه لها على سبيل التجريب من مختلف الاتجاهات المسرحية.

المصادر والمراجع والمجلات المعتمدة:

١- السيد حافظ – قراقوش والأراجوز والحرفوش – منشورات اتحاد الكتاب – ومركز الحضارة العربية – الطبعة الأولى القاهرة ٢..١

٢- السيد حافظ-الأشجار تنحني أحيانا (تسع مسرحيات تجريبية)–مطبعة الفتح– القاهرة ١٩٩٢

٣- د. محمد عزيز نظمي -السيد حافظ بين المسرح التجريبي والمسرح الطليعي – سلسلة رؤيا للدراسات المسرحية - مركز الوطن العربي للنشر والإعلام– ١٩٨٩

٤- د.مصطفى رمضاني– قضايا المسرح الاحتفالي –منشورات اتحاد كتاب العرب- ١٩٩٣

٥- عبد الكريم برشيد – حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي –دار الثقافة –الدار البيضاء- الطبعة الأولى 1985

٦- بول شاوول – المسرح العربي الحديث – (1976-1989)رياض الريس للكتب والنشر – لندن.1989

٧ - بيتر بروك –المساحة الفارغة –ترجمة فاروق عبد القادر–سلسلة كتاب الهلال-ع 432 ط .1986

٨- مجموعة من المؤلفين – المسرح العربي بين النقل والتأصيل – سلسلة كتاب العربي – الكتاب الثامن عشر – يناير 1988

٩- مجلة آفاق – مجلة اتحاد كتاب المغرب –مطبعة دار النجاح الجديدة – الدار البيضاء - ع ٣ – ١٩٨٩

١٠ – مجلة المدينة –ع ٦ – يونيو ١٩٨١

قراءة في مسرحية "حرب الملوخية"

للسيد حافظ

بقلم : عبد السلام بوسنينة

مقدمة:

نرى أن سمة العصر هي "اختصاص" في مجالات ثقافية مختلفة ومتعددة. وفيما يتعلق بالدراسات النقدية، نجدها تنحو منحى الاختصاص، حيث تختلف باختلاف أجناسية الإبداع والمتون، لأن طبيعة الإبداع سردا كان أم شعرا أم مسرحا، يتغير من الدارس البحث في الأدوات والمناهج الملائمة لأي نوع أدبي أو فني.

انطلاقا من هذا الرأي نود في هذا المقام تناول الظاهرة المسرحية بما يوازيها من تحليل، وما يقتضيه الاختصاص المنهجي في المسرح من ضوابط. إننا في مقاربتنا للنص المسرحي، سنحاول تطبيق المنهج الذي يحاول أن يدرس المسرحية من زاوية الكتابة الدرامية،و من زاوية الكتابة الإخراجية: إنه التحليل الدراماتورجي الذي ينظر إلى المسرحية " نظرة شمولية تسعى إلى الإحاطة بأهم العناصر السينوغرافية الموجودة في نص الحوار أو نص الإرشادات المسرحية: تحليل يركز على سائر العناصر التي من شأنها أن تتيح نقل النص من الكتابة الدرامية إلى تصور العرض بتقنياته المختلفة"(١)

سنحاول إذن التشبث قدر المستطاع بهذه الطريقة في التحليل، إيمانا منا بأن الممارسة المسرحية هي جمع بين لغتين، لغة سمعية و أخرى إشارية. بمعنى النص كمنطوق لفظي، والعرض كمنطوق إشاري حركي، و ما يضاف إلى العنصرين معا من عناصر تكون في غالب الأحيان ضرورية لبلورة العملية المسرحية في شكلها التكاملي والنهائي.

إن المسرح اليوم هو تقاطع كل مكوناته، و القراءة الأحادية لمكون دون آخر لاتجدي نفعاً، لأن النص المسرحي لا يكتب إلا بمقصدية التفعيل على الركح. كما أن مؤلف النص المسرحي حينما يكتب لا يكون تصوره محصوراً فيما يكتب، بل يتسع هذا التصوركلما آمن بأن النص سينتقل بالفعل والقوة إلى متدخلين آخرين من قبيل السينوغرافي والمخرج و الممثل و غيرهم.

لقد وقع اختيارنا على مسرحية "حرب الملوخية" لصاحبها السيد حافظ التي سنقاربها بناء على العناصر التالية : البناء المعماري لنص المسرحية، التناص في المسرحية، الصراع الدرامي، الفضاء المسرحي، اللغة المسرحية، خصائص السينوغرافيا.

---

(١) يونس لوليدي، "هاجس البحث عن قالب مسرحي في: المسرح و فضاءاته"، مجلة الإشارة- المغربية السنة الاولى-١٩٩٧- ص٣٣.

المضامين:

حرب الملوخية هي حرب على الواقع و التاريخ، و كشف لمجموعة من الحقائق التي مسها التزوير و التدليس. هذه الحرب سيختزل المؤلف أطوارها عبر عشر معارك. و كل معركة تمثل مشهدا مسرحيا، تبدأ كل معركة/جولة بدخول فتيات يحملن لوحات كتب عليها عنوان المعركة. و كأن المؤلف بهذا التمهيد يعلن بداية جولة أشبه بمواجهة على حلبة ملاكمة أو مصارعة.

المعركة الأولى تبدأ بسؤال الهوية والانتماء. فمصر التي طالما اعتبرها المصريون أماً، يراها التاريخ غير ذلك، حيث ألغى أنوثتها، ووقع عن طريق مجموعة من الحقائق على الإسم الحقيقي، وهو أن مصر تحمل دلالة الذكر بشهادة مؤرخين و مؤلفين من أمثال الجوهري والجاحظ والهمداني. ومن بين القضايا التي كانت مصدر صراع في هذه المعركة، هوية حكام مصر، حيث أتبث التاريخ في مواجهة معارضيه أن مصر لم يحكمها إلا مصري حقيقي واحد وهو "جمال"، الذي جاء ليحكم مصر بعد طوفان نوح، و بعد جده الأول "مصريم". أما الحكام المفترضون، فهم إماأكراد أو إيرانيون أو أتراك.

تنتهي المعركة الأولى ليدخل المخرج معلنا عن بداية المسرحية، مباشرة مع بداية المعركة الثانية، ليتحول الديكور إلى قصر السلطان المستنصر. تبدأ المعركة بتنصيب المستنصر خلفا لأبيه الظاهر بالله، ثم يبدأ الحاضرون في استحضار مناقب الراحل الظاهر بالله، ليقول الوزير في حقه :

"الناس كلها حزينة عليه...كان مفرح الناس و حاسس بيهم..حشيش عطيهم افيون زراعة ليهم..بيوت دعارة سيبها تيلسهم خمارات للفقراء و الأغنياء..الله يرحمه كان مزاجتلي..كان يحافظ على مزاج الشعب."[1]

يعمد المؤلف في هذا المشهد إلى إبراز شخصية المستنصرو هو طفل ميال للهوو اللعب. وفي ظل حالته هذه، تتهيأ أمه سكينة لنسج بطانته. وأول الموالين أبو سعد النخاس اليهودي لتقول عنه رغم معارضة عمة المستنصر:" دا مستشار مولانا الخليفة المستنصر بالله"[2]. وبعد صراع بين سكينة أم المستنصر وعمته، تحسم سكينة الأمر لصالحها.

وبعد إظلام المشهد، يتدخل المخرج محتجاً على مؤلف المسرحية :

---

(١) . السيد حافظ، "حرب الملوخية"، العربي للنشر و التوزيع، الطبعة الاولى، ١٩٩٨، ص١٦

(٢) . نفسه، ٢٢

" فين المؤلف..إزاي ولد عنده سبع سنين يحكم مصر والوصي على العرش نخاس يهودي اسمه أبو سعده وأمه زنجية دا كلام حيودينا في داهية "[1].

وفي محاولة لمنع المسرحية، يتدخل الضابط والرقيب، لكن بعدها يتمكن المخرج من إغراء الرجلين بأكلة الملوخية، وتستمر المسرحية.

تنتهي المعركة الثانية، و تدخل البنات وهن يحملن لافتات المعركة الثالثة بعنوان "تجار مصر سرقوها". وهذه المعركة تؤسس مرحلة هامة من حياة المستنصر الذي بلغ الثلاثين من عمره. وقد وسمت بجفاف النيل وشح الأسواق من الخبز، الأمر الذي سيدفع بالأهالي إلى التظاهر والاحتجاج، بعدما أكد الخبازون اختفاء الخبز باكراً. يقول خضر :

"خلصنا الخبز، خبز مفيش.. عيش مفيش.. عجين... النهار ده العيش خلص.. بكرة[2]".

يشتد الصراع لتتدخل الشرطة وتضرب الجماهير: لقد اختفى القمح عن الأسواق نتيجة احتكار التجار له. و لم يعد في مقدور الناس إلا انتظار ساعة ظهوره ليعلن التجار مقابلا خياليا لاقتنائه. فأحداث ووقائع السوق تحرج الحاكم المستنصر، لأن شح السوق من القمح لا يبرره جفاف النيل كما أكدت ذلك ست مصر :

"لا يا مولاي سوء التبرير هو سبب المجاعة وإذا غاب ماء النيل يبقى السبب غياب العدل في مصر[3]".

المعركة الرابعة عبارة عن رصد لوقائع غريبة تعرفها الأسواق. فندرة اللحومو اختفاؤها يدفع بالتجار إلى تسويق بديل آخر يكمن في بيع الكلاب والقطط. و قد ابتدع هؤلاء التجار كل الأساليب المقنعة لجلب الزبائن قصد استهلاك هذه اللحوم و طهيها مخلوطة بالملوخية. لقد ضاق ذرع السكان فأقبلوا على الاستهلاك، حتى أنهم اضطروا لبيع أبنائهم لضمان حفنة قمح ورطل من لحم الكلاب. يقول حاجب الخليفة :

"كل ما تمشي في السوق تلقى الناس ماشية تبيع أولادها وبناتها علشان القمح."[4]

---

(١) . نفسه، ص٢٣
(٢) . نفسه، ص٢٦
(٣) نفسه، ص ٣٥
(٤) السيد حافظ، "حرب الملوخية" العربي للنشر و التوزيع، الطبعة الأولى، ١٩٩٨، ص٤٩

أما داخل القصر، فيستمر الخلاف حول استصدار أمر بشأن ترخيص لبيع الحشيش باعتباره وسيلة للتخدير والقضاء على الأفكار الهادفة.

يتصدر المعركة الخامسة سؤال (مين يشتري مصر؟) حيث يستمر الصراع، و الخلاف عن أسباب اختفاء الخبز. فبعد ما تمرد الناس ثانية، تتدخل الشرطة لتقمع الجماهير وتسكت أصواتهم.وبعدها يتدخل الوزير في شكل حوار مع الجماهير، مقنعا إياها بحل المشكل. ويعمد إلى ممارسة الضغط على عريف الخبازين قصد تخفيض الثمن وفتح الدكان. ورغم الخسارة وعدم إشراك تجار القمح في الحل، رضخ العريف للأمر الواقع، وفتح أبواب دكانه، لتكون أميمة الزبونة الأولى المستفيدة من حل غير عادل.

في المعركة السادسة تتواصل المظاهرات بسوق الخبازين. وفي القصر يحتد الصراع حول دواعي هذه الاحتجاجات وكيفية معالجتها. فالحاكم المستنصر لا يخرج عن منطق التجار لتبرير اختفاء الخبز، معتبرا شح النيل هو سبب شح الأسواق، و أنه مصيب في سياسته بإقراره حرية التجارة. ليؤكد نجاعة رأيه. يقول مخاطبا ست مصر: إننا في زمن جديد.. زمن حرية التجارة العالمية [1].

ولترد عليه ست مصر قائلة :

"أننا في زمن رديء.. أن يتحكم ألف تاجر في ملايين البشر".

وبوقاحة الحاكم غير العادل، يجهر المستنصر بكراهيته لشعب مصر، معتبرا نفسه العاقل الوحيد في تاريخ الفاطميين بين حكام مصر.

المعركة السابعة ترصد الصراع بين رموز الفساد في مصر، و بين أبي زيد القادم من تونس في مهمة تجارية. لم يكن أبو زيد يتوقع اتهامه بالتجسس رفقة صاحبه دياب. كمالم يكن يتوقع محاولات استقطابه لخدمة رموز العار في عهد الحاكم المستنصر. فرغم إلحاح سكينة أم الخليفة العاشقة المتهورة، واجهها أبو زيد بحزم الفارس الذي لا ينبطح لإغراءات النساء مهما كان مركزهن.

تقول سكينة راغبة في مودة أبي زيد : أنا أقدر اطلعك... بس على شرط.

أبو زيد : ايش هو الشرط؟

سكينة : تتجوزني و أهرب معك [2].

---

(١) . نفسه، ص ٦٩

(٢) . ا نفسه،ص ٧٤

والإغراء نفسه تقدمه بائعة الهوى " أم بوسة ." لكن أبو زيد يرفض مكرها خداعها. فهو يتطلع إلى الحرية دون إساءة أو تلطيخ لشرفه وسمعته، ليواصل بعد ذلك صموده أمام أمير الحشاشين الذي رغب في استغلاله و خدمته مقابل مساعدته على الهرب.

ينتهي المشهد السابع بقبول أبي زيد حلا يقترحه عليه شهاب - مقابل حريته - وما هذا الحل غير مزاولة عمل دفن الأموات.

أبو زيد سيخوض المعركة الثامنة المليئة بالمفاجآت :

الصدمة الأولى : دفن الموتى دون اغتسال

الصدمة الثانية : الانتقال من أكل الحيوانات إلى أكل لحم الآدميين.

وأمام هول و روع ما شاهده أبو زيد، بمعية رفيقه دياب سيقبل على الفرار تاركا خلفه مأساة تعتبر استثناءً في تاريخ الشعوب.

يتوزع سوق الخبازين وقصر المستنصر فضاء المعركة التاسعة، فيعمد فرحان إلى تخفيض ثمن الخبز، الشيئ الذي أزعج باقي الخبازين، ففارت ثائرتهم، واعتبروا الأمر إخلالا بضوابط السوق وقوانينه، وأن تخفيض ثمن الخبز هو تلاعب بالأسعار. وهو في النهاية مصدر خسارة كبرى لباقي الخبازين.

وسيحظى الخلاف بين فرحان الخباز وعريف الخبازين خضر باهتمام المستنصر وحاشيته. وسيكون هذا الاحتكام إنصافاً لفرحان وللزبائن، إذ سيلجأ فرحان إلى المحافظة على الثمن المُسَعَّر من لدن عريف الخبازين، والزيادة في وزنه، الشيئ الذي سيرفع من عدد المقبلين عليه. كما سيدفع باقي الخبازين إلى الدخول في المنافسة بالزيادة في أوزان مبيعاتهم.

كانت المعركة العاشرة بمثابة أم المعارك. فالتسيب الذي عرفته أسواق الخبزأدى بالأهالي والسكان إلى إعلان تذمرهم، وسخطهم على الحاكمين. وكانت النساء مصدر هذا التمرد. وهو في الأصل تمرد مزدوج: تمرد على الرجال وعلى سكوتهم. وهو أيضا تمرد على التجار ومن يحميهم من الحكام. وقد عبرت النساء عبرن عن موقفهن هذا من خلال أغانيهن: "يغنون لما الرجالة نامت ستات مصر قامت.. ولما الرجالة سكتت ستات مصر قالت[1]"

(وتنتهي المعارك بمعاقبة التجار، و عودة الخبز إلى الأسواق)

---

(١) نفسه، ص ١١٢

البناء المعماري

تتضمن مسرحية حرب الملوخية عشرة مشاهد ، نعرض عناوينها كما يلى :

مصر مصر أبونا

جتها نيله اللي عايزة خلف

تجار مصر سرقوها

تشتري كلب

مين يشتري مصر؟

الزمن الرديء

بني آدم يوم طالع و يوم نازل

أبو زيد حانوتي يا رجالة

المصري الجدع

تجار مصر سرقوها و خانوها ثاني و ثالث و رابع.

إن المعاينة لهذا الترتيب على مستوى مضامين كل مشهد من المشاهد، يجعلنا نقر بداية أنه ترتيب يخضع لمنطق صراع تصاعدي من مشهد لأخر، لأن هذه المعارك - حتى وإن انتهت في المشاهد التسعة لصالح الأقوياء، فإن المشهد العاشر سيكون حاسماً، إذ تنقلب الكفة لصالح المستضعفين بإحقاق الحق لأصحابه، وباللعنة على الأزمنة الرديئة التي عرفها المجتمع المصري طيلة قرون اتسمت بالظلم و التجويع.

إن أهم ما يستوقفنا و نحن نساير أحداث هذه المسرحية هو العدد عشرة. فالأمر قد يبدو منطقيا إذا اعتبرنا الحرب بدلالتها العامة عبارة عن مجموعة معارك. و كل معركة هي مرحلة من مراحل الحرب. قد تكون قصيرة، فتقل معاركها. و قد تكون طويلة فتزداد.

إن الحرب التي صورها المؤلف كانت طويلة، انسجاما مع مرحلة تاريخية عرفت فيها مصر صراعا بين مجتمع غارق في وحل الاستعباد والمجاعة، وبين حكام استبدوا وعاثوا في البلاد فساداً طال أمده. إذن فتحديد العدد في عشرة يعود بالأساس إلى طول أمد الحرب. أما المسوغ الثاني الذي يكون قد أوحى للمؤلف باختيار هذا العدد، فهو ما كون رؤيته في معارك تعد نبيلة،و تنعت إما مبارزة وإما ملاكمة وإما مصارعة. و غالباً ما تحدد بالجولات بدل المعارك. والأمر الذي يؤكد فكرة انتقال الحقل الدلالي لكلمة جولة إلى كلمة معركة، هو ما عمد إليه المؤلف

حينما أقحم على رأس كل مشهد مجموعة فتيات في زي رياضي، يحملن لافتات إيذاناً ببداية المعركة وعددها. وهذا مألوف في حلبات الرياضة النبيلة، التي غالبا ما تكون فيها الجولة العاشرة حاسمة بالضربة القاضية. وهي الضربة القاضية نفسها التي عرفتها نهاية أحداث المسرحية.

أكدنا في البداية أن أحداث المسرحية كانت محكومة بالتسلسل ومنطق الصراع التصاعدي من مشهد لآخر. والسيد حافظ لم يعتمد التقسيم الكلاسيكي لأطوار المسرحية، إذ ألغى العناوين التقليدية على غرار الفصول أو المشاهد أو اللوحات. لقد كان مباشرا في اختياره وتصنيفه لكل طور من أطوار المسرحية. فالمعارك أضحت بديلا للتصنيفات المعروفة. ولتمييز كل معركة عن الأخرى، سعى المؤلف إلى وضع عنوان مواز لكل معركة؛ بالإضافة إلى الترتيب الرقمي أو العددي لهذه المشاهد. وكانت الحدة تزداد كلما ازدادت المعارك، لأن الهاجس الذي سكن المؤلف هو إبراز تجربة الشعوب التاريخية من أجل تحقيق الانعتاق والكرامة.

التناص في المسرحية :

لقد كان التاريخ هو الإطار العام الذي سعى من خلاله المؤلف إلى تسييج نصه المسرحي، إذ انطلق من الموثق التاريخي قصد التوظيف تارة، والنبش في حقائق أغفلها التاريخ أو تم تدليسها تارة أخرى. ولعل حضور التاريخ بصفته شخصية من شخوص المسرحية خير شاهد على إثبات الحقائق ونفي الزائف منها. ولعل موقفه من ذكورية مصر أحسن دليل على أن التاريخ لم يكن دائماً يعكس حقيقة ما وقع في الماضي. وسندرك ذلك من خلال الحوار التالي :

المعارض : اسم مصر مؤنث و مش مذكر أنا متأكد..

التاريخ : " يفتح كتابا و الجوهري في كتاب الصحاح.. مصر اسم مذكر - ودا كتاب "يفتح كتابا آخر" الجاحظ اسم مصر اسم مذكر.. ودا الهمداني "يفتح كتابا آخر" مصر اسم أعجمي.. وهي نسبة إلى مصر بن بنصر بن حام و هو مصريم...[(١)]

فما سبق يؤكد حرص الكاتب على توظيف التاريخ مرتين :

١. التاريخ كأحداث ووقائع، وتم إبرازها من خلال توظيف شخصية المستنصر الفاطمي الذي حكم مصر في فترة من الفترات التاريخية، وما عرفته هذه المرحلة من فساد سياسي انعكس سلباً على المجتمع المصري. ثم التاريخ

---

(١) السيد حافظ، "حرب الملوخية"، العربي للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، ١٩٩٨، ص١٣

كشخصية من شخوص المسرحية، يسعى للقيام بدور المراقبة الذاتية.

٢. التاريخ كشخصية. ويهدف إلى تنبيه الجمهور للتاريخ يمكن أن يتعرض للزيف حتى في وقتنا الحاضر من لدن أقلام ومؤلفين مأجورين. كما أن شخصية المستنصر التاريخية تجمع بين تجليات الماضي والحاضر في ممارسة الحكم والسلطة. فالحاكم العربي حاكم مستنسخ من الماضي، لأن أحداث اليوم لا تختلف عن أحداث الأمس. والمؤلف تأسيسا على هذه المزاوجة يحقق لنصه المسرحي ولو ذهنيا تناصا بين تجاوزات الماضي و الحاضر الراهن

الصراع الدرامي[(١)]:

إن الصراع الدرامي كما بينته مجموعة من الدراسات يأخذ صوراً وأشكالاً مختلفة. فقد ينزع إلى الذاتي، والأمر هنا ينطوي على مجموعة من العوامل السيكولوجية المتفاعلة. وقد ينزع إلى الخارجي. ويمكن تقسيمه كما يلي :

العمودي / الميتافيزيقي الذي سجل حضوره بكثافة في المسرح اليوناني. وهذا النوع تحكمه علاقة الفرد بالسماء، كالإله أو القدر.

الأفقي وهو الذي يواجه فيه الفرد "قوانين المجموعة و الكيان الاجتماعي المفروض"[(٢)]. و هذا النوع من الصراع هو الذي تحكم في طبيعة العلاقة في مسرحية "حرب الملوخية". فالصراع كان واضحاً بين فئتين متناقضتين[(٣)] : فئة الحاكم وحاشيته من وزراء وتجار محتكرين وأمراء فساد الأمة. وفئة عامة الناس التي تتطلع إلى لقمة عيش، و تبحث عن الخبز الذي اختفى من السوق. إن الصراع اجتماعي بالأساس. فكبار التجار احتكروا منتوج القمح بإخفائه، و تحكموا في أثمنته. و طبقة الحكام باركت نزواتهم التجارية بتقمص أدوارهم في تبرير أسباب ندرة القمح، و اعتبار الكارثة طبيعية مصدرها شح النيل، و جفاف الطبيعية، و أن الأمر لا يقتصر على مصر، بل إن الأزمة عالمية :

الرجـــل١ : القمح بقى أغلى من الذهب يا مولاي الوزير،

---

(١) تستوقفنا عتبة العنوان باعتبارها تركيبا غير منسجم و ذات حمولة تشي بدلالتين لا تجانس بينهما: دلالة الحرب وما تستوجبه من جدية و حزم، و دلالة لا ترقى إلى هذا المعنى، و تنزل منزلة المتداول في ثقافة التغذية الشعبية عند المواطن المصري البسيط، و لعل المؤلف اعتمد ذلك لأن نزوعه إلى ما هو كوميدي جعله يعتمد هذا التركيب. لكن الصراع يبقى حاضرا في دلالة لفظة "الحرب" ذاتها لأنها تقتضي وجود طرفين متناقضين، و هذا هو أصل الصراع.

(٢) محمد عزيزة– الإسلام والمسرح– منشورات العيون ط٢- ١٩٨٨ صفحة ١٩.

(٣) ما دام الصراع يتضمن إشارات للشخوص اكتفينا باستحضارهم في جانب الصراع الدرامي.

الوزير اليازوري: مشكلة القمح مشكلة عالمية..مش مشكلة مصر لوحدها.

رجـــل٢ : القمح اختفى يا وزير،

اليازوري : لا القمح موجود،

رجـــل٣ : أيوه بس سعره زاد ثلاثين مرة.(١)

إن الصراع كما أكدنا هو صراع اجتماعي، طرفا النزاع فيه : مجتمع يعاني الجوع، وفئة التجار والحكام التي أتقنت أسلوب المراوغة والكذب لخداع المجتمع.

الفضاءالمسرحى :

نتعامل مع الفضاء المسرحي على أساس أنه يتضمن "بنيتي الزمان والمكان2).") ففيما يخص الزمن، فإن المرجعية التاريخية ساهمت بقدر كبير في صياغة موضوع المسرحية. بل كانت أساساً انطلق منها المؤلف لبناء أحداث النص المسرحي وبلورة أفكاره. إن المؤلف لم يكن يسعى لإخبارنا بأحداث تاريخية ما دامت الأحداث التاريخية هي من اختصاص المؤرخ. بل كانت غايته من توظيف الأحداث التاريخية - التي لازمت مرحلة حكم المستنصر الحاكم الفاطمي في مصر-، هي رصد لوقائع، وإسقاط تاريخي للفساد السياسي الذي أضحى قاعدة، وليس استثناء في حياة الشعوب العربية وحكامها. فالمؤلف وهو يستحضر مرحلة قاتمة من تاريخ الشعب المصري، إنما يسعى إلى تمرير خطابات تخص الراهن الاجتماعي و السياسي الذي تعرفه الشعوب العربية برمتها، وبخاصة ما يتعلق بحرية الشعوب وحقها في الكرامة والديمقراطية. ونلمس ذلك بوضوع في الحوار التالي :

المستنصر : (يدخل) كفاية بقى عراك ما شبعتوش عراك عشرين سنة.

ست مصر : سمعت عن المظاهرات يا مولاي...مظاهرات في سوق الخبازين

المستنصر : سمعت يا عمتي سمعت.

سكينة :ونزلت العسكر تضرب الناس علشان تفض المظاهرات فيها ايه.

ست مصر : الناس جيعانة و تنضرب كمان يا سكينة..يا سكينة شعب مصر مش عبيد عند الناس.(٣)

فبالإضافة إلى الزمن الأساسي في المسرحية، هناك أزمنة يمكن اعتبارها ثانوية.

---

(١) السيد حافظ، مرجع سابق، ص ٦٠

(٢) د. مصطفى الرمضاني – بنية الخطاب المسرحي عند توفيق الحكيم من خلال شهرزاد – منشورات جريدة الشرق-وجدة ط الأولى ١٩٩٥ ص :٦٩.

(٣) 'حرب الملوخية'، ص ٦٧

وهي أزمنة ارتبطت بأحداث النص. فمنها ما ارتبط بالليل، ومنها ما ارتبط بالنهار. وقد عمد المؤلف إلى تحديدها ببعض الرموز الدالة.

الفضاء المكاني. وتوزع بين عام وخاص. فالعام هو مصر أو القاهرة. لقد ارتبطت الأحداث بحاكم عرفه التاريخ المصري في بلاد مصر. أما الأمكنة الخاصة، فيمكن تقسيمها إلى مكانين أساسيين كانا مجرى أحداث المسرحية: قصر المستنصر، وسوق الخبازين الذي كان في الغالب مصدر صراع واضطرابات اجتماعية. يقول المؤلف في تمهيده للمعركة الثانية :

(يتحول الديكور إلى قصر السلطان المستنصر..الديوان.)[1]

ويقول منبهاً إلى تغيير في الديكور:

(يتغير الديكور إلى حي الخبازين..محلات متجاورة ودكان مغلق كتب عليه خان مشتاق.. دكان كتب غليه خضر عريف الخبازين.)[2]

لقد تحكم العامل السينوغرافي في الانتقال من مكان إلى آخر، بتغيير التأثيث وتوزيع الإنارة. وأهم ما يمكن ملاحظته على " المكان " هو تعدده. وهذا مؤشر على وعي المؤلف بالتنظيرات التي تجاوزت التصور الأرسطي الداعي إلى وحدة المكان

اللغة المسرحية:

تعتبر اللغة من بين أهم عناصر التواصل في العمل المسرحي. وهنا سنركز على لغة النص تفاديا للحديث عن لغات أخرى قد نكتشفها بعد تفعيل النص المسرحي رُكْحِياً: أي بعد انتقاله إلى العرض، لأن عناصر التعبير في العرض تختلف عنه في النص. فهناك التعبير الملفوظ لغة،و التعبير الإيمائي الذي تجسده الملامح، إضافة إلى لغة الجسد التي لا تقل أهمية عن اللغات الأخرى وهكذا.. إذن تركيزنا على النص سيجعلنا نركز على الملفوظ اللغوي الذي اعتمده المؤلف في مسرحية "حرب الملوخية".

إن لغة النص في مجملها هي العامية المصرية. و لا نقصد باللغة، ما هو مكتوب في النص، لأن المكتوب قد يقرأ في بعض الأحيان فصيحا. وهذا ما لمسناه من خلال مجموعة من المقاطع الحوارية. ولكن الأمر قد يختلف حين ننتقل بهذا المكتوب الفصيح إلى ملفوظ عامي مصري، تحكمه مخارج الحروف والحركات

(١) نفسه، ص ١٦
(٢) نفسه، ص ٢٦

الوسطية أو النهائية. وكنموذج على ذلك، نورد بعض المقاطع الواردة في النص :
المستنصر:(مقاطعا) كل الناس تمدحني وتمدح عصري اسألي كتب التاريخ
ست مصر : كتاب أجرتهم يكتبون ما تهوى و يمنعون ما يغضبك.(١)

كان الغرض من اعتماد العامية المصرية في هذا النص،هو تقريب الشخوص إلى الجمهور المصري، إضافة إلى تحقيق تواصل واسع مع هذا الجمهور بمختلف فئاته و مستوياته. فاعتماد المؤلف العامية لا ينفي العمق الفكري في النص، لأن التعامل مع النص من حيث اللغة يختلف من متلق إلى آخر، كل حسب العوامل الثقافية والإدراكية التي تميزه، والتأويل الذي يمكن أن يصل إليه.

السينوغرافيا:

بداية لا ندعي أننا سوف نحقق إلماماً كلياً بالجانب السينوغرافي في هذا العمل، رغم الدعم الذي قدمه لنا المؤلف عَبْرَ إرشاداته المسرحية. فالإلمام بالجانب السينوغرافي يقتضيه الانتقال من النص الأدبي إلى نص يتحول عرضا. لذا نجد أنفسنا مضطرين إلى ركوب فكرة التوقع بدل اليقين. ونؤكد في سياق هذه التوطئة أننا نعرض هنا لعينات من التصور السينوغرافي، ولا ندعي أننا نتناولها في كل تجلياتها.

إن النص الذي نحن بصدده لم يكتب بمقصدية القراءة فقط، بل كُتب لِمَسْرَحَتِهِ وتفعيله إلى عرض قابل للمشاهدة. و دليلنا في ذلك هو حضور مجموعة من الإرشادات المسرحية التي تفيدنا في بلورة تصور للجانب السينوغرافي في هذا العمل. لقد وجهنا المؤلف منذ البداية ببعض مقترحاته التي من خلالها يمكننا وضع تمهيد للعرض المسرحي.

يرشدنا المؤلف قائلاً :

(تظهرعلى المسرح شاشة تلفزيونية كبيرة) (موسيقى نشرة الأخبار) (في حالة عدم وجود شاشة تظهر مُذيعة "ممثلة" في إطار خشبي).(٢)

هكذا إذن نتلمس الجانب السينوغرافي منذ البداية. فالمؤلف انطلاقاً من هذا التوجيه يجعلنا نتوقع، أهم المكونات السينوغرافية التي تخص المشهد الأول، سواء تعلق الأمر بالصوت أم الموسيقى أم الإنارة التي نتوقعها دائرية وموجهة، إضافة إلى التأثيث الذي هو عبارة عن شاشة تلفزيونية كبيرة أو إطار خشبي.

---

(١) نفسه، ص ٧٤
(٢) نفسه، ص ٧

إذن الصوت هو صوت امرأة يعتمد طريقة إلقاء تحددها طبيعة الإلقاء الإذاعي. والموسيقى لا تخرج عمَّا يلزم النشرات الإخبارية. أمَّا الإنارة فنتوقعها كما أسلفنا مركزة على الشاشة أو الإطار. وهي غالبا ما يتوسطا الخشبة. أما باقي المواقع على الخشبة فسيغمرها الإظلام.

ومن بين الإرشادات الأخرى التي لا تخلو من أهمية على المستوى السينوغرافي، حديث المؤلف عن تغيير في الديكور :

(يتحول الديكور إلى قصر السلطان المستنصر.. الديوان).[1]

وهنا سنركز على كلمة "يتحول" التي تعني بالأساس وقوع تغير وانتقال من مشهد إلى آخر. وتُفضي كلمة "يتحول" أيضا إلى أمرين اثنين: الأول يكون إظلاما سبق المشهد، أوإغلاقا للستار قبل تغيير الديكور. وفي الحالتين معا تتاح الفرصة للمخرج والممثلين للتصرف في هذا الفضاء.

إن التحولات السينوغرافية في هذا العمل لم تكن معقدة، لأن المؤلف عمد في أكثر من مقام إلى بعض الاختيارات التي تسهل على المخرج ضبط كل الجوانب السينوغرافية المعتمدة. فالكورال مثلا يعتبر من المداخل المهمة لبعض المشاهد. وحضوره يقتضي الحضور السينوغرافي، لأن الاستعراض الغنائي الراقص يحتاج إلى مؤثرات جمالية إضافية كالإيقاع الموسيقي و الإنارة المناسبة.

ويمكن كذلك تقسيم الإرشادات المسرحية المرتبطة بالجانب السينوغرافية في مسرحية "حرب الملوخية" إلى نوعين :

١. نوع اتسع حجمه وتصدر في الغالب بداية كل مشهد أو معركة وقد سعى المؤلف من خلاله إلى تأطير المشهد على مستوى الإنارة والتأثيث، يقول :

يفتح الستار أو تضيء الأنوار و تدخل الفتيات تحملن في أيديهن لوحات كتب عليها "المعركة العاشرة..' و لوحات كتب عليها عنوان "تجار مصر سرقوها ثاني و ثالث و رابع"

ديكور ساحة المدينة : ستار بيضاء في الخلفي.. ويقف التجار الثلاثة برهومة والشو وسنارة.. ويدخل منادي المزاد، ويقف عامة الناس يحملون في أيديهم صكوك تثبت ملكيتهم لبيوتهم وأراضيهم.

٢. وهناك نوع ثان من الإرشادات. ويمكن اعتباره جزئيا. وغالبا ما تخلل بعض

---

(١) . نفسه، ص ١٦

الحوارات داخل المشهد الواحد. ومن ذلك قول المخرج :

" يالا يا ابني انت وهو" ضوء وعمال واستعراض.

كل هذه المؤشرات الجمالية تترجم إلى حد معين ولع الكاتب بالبعد المشهدي للنص الذي كتبه. إنه يمارس عملية اختراق اللغة باللغة ليؤسس المشهد ومن ثم يقحم القارئ في عملية تلق جمالية لا فكرية محددة فقط.

خلاصـــة :

تعتبر مسرحية "حرب الملوخية" من بين الأعمال التي تعتبر رائدة وجريئة. وهي تفصح عن الموقع الذي يحتله السيد حافظ في مجال المسرح تنظيراً وإبداعاً. ونحن بتحليلنا لبعض جوانب هذه المسرحية لا ندعي المقاربة الشاملة لها، لأن ثراء هذا النص يستدعي مزيداً من البحث والتحليل. ولقد فضلنا تفادي المجازفة بتحليل كل مكوناتها. ولكننا بالمقابل نؤكد أن قراءة نصوص السيد حافظ لابد وأن تتم في سياق مقاربة شاملة.

إن قراءة نص واحد من جملة مجموعة من النصوص هي عملية بتر غير ممنهج للتجربة الإبداعية عند هذا الكاتب. وعذرنا في هذا أننا عملنا بالأساس على استجلاء بعض مكونات الخطاب المسرحي. ويبقى النص بحاجة إلى الكثير من الإضاءات النقدية نظرا لما يتوفر عليه من غنى وإيحاء.

رؤية لمقاربة النص المسرحى

"وسام من الرئيس"

للسيد حافظ

بقلم

ســـعاد دريـــر

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف المرسلين، سيدنا محمد خاتم النبيين، وعلى آله وصحبه أجمعين.

وبعد

على سبيل المقدمة :

منذ أن هل علينا **Alfred Jarry** ألفريد جاري بثلاثيته المتميزة: [أبو فوق التل/ أبو عبدا / أبو ملكا] – حيث كسر بها مرآة التقليد، وجعلها منشأ بكتيريا التجريب – والتجارب تتكاثر، بعضها يعقب بعضا، إلى أن وصلت حمى التجريب إلى عالمنا العربي، فبدأت ترن على أسماعنا بين الفينة والأخرى أسماء جديدة، سرعان ما ألفنا سماعها جيلا بعد جيل، لم تسلم هي الأخرى من عدوى التجريب. وفي مقدمة هذه الأسماء، يبرز اسم السيد حافظ"، رائد التجريب المسرحي في الوطن العربي "[١]، ساطعا في سماء المسرح العربي، والمصري على وجه التحديد.

فهذا المبدع المسرحي المتميز،- سليل المدرسة الألفريدية([٢])-، ساهم بقسط وافر في محاولة تأصيل المسرح العربي، باعتباره " أحد الدراميين العرب الذين جعلوا التجريب وسيلة لتحقيق الخطاب المسرحي العربي الأصيل " [٣].

وينطلق هذا التجريب من العناوين المثيرة التي اختارها لمسرحياته الفريدة من نوعها، من قبيل : "كبرياء التفاهة في بلاد اللا معنى"

" حدث كما حدث ولكن لم يحدث أي حدث" ... وهلم جرا.

فهذا التجريب لم يقصد من ورائه مؤلفنا إلا تحرير الإبداع وتصحيحه، ذلك بأنه" يملك رؤيا يتصدى بها لقضايا الواقع من جهة، ويسعى إلى التحرر من قيود

---

(١) مصطفى رمضاني، توظيف التراث في المسرح العربي، أطروحة لنيل دكتوراه الدولة في الأدب العربي، تحت إشراف د. عباس الجراري، السنة الجامعية ١٩٩٢- ١٩٩٣ (أطروحة مرقونة بخزانة كلية الآداب والعلوم الانسانية بوجدة)، (المغرب) ج٢، ص٤٦٧.

(٢) نسبة إلى الفريد جاري Alfred Jarry(١٩٠٧- ١٨٧٣)، أنظر
Ubu ,Booking International, Paris 1995

(٣) (مصطفى رمضاني، جدلية الخفاء والتجلي في مسرحية ظهور واختفاء أبي ذر الغفاري) مقال ضمن كتاب محمد عزيز نظمي:السيد حافظ بين المسرح التجريبي والمسرح الطليعي، سلسلة رؤيا، الإسكندرية – مصر ١٩٨٩، ص:١٧٣

الأشكال القمعية من جهة ثانية "[1]

من هنا، لطالما راق لي أن أسمي هذا المبدع المتوهج بعشق المسرح ب: " السيد العبقري "، لماذا؟ لأنه يجمع في شخصيته بين روح الإنسان الحساس، الشديد العناية بتصوير الحالات النفسية– إذ يعكسها في مسرحياته بحذافيرها، محللا إياها، متعمقا.. غير راض بالوقوف عند الدلالات السطحية، وبين روح المبدع المسرحي الذي يتنفس المسرح، وينتعش به، جاريا في عروقه.. الواسع الاطلاع، المنفتح على التجارب العالمية، وعلى خبرات أصحابها، المهووس بالتجريب الذي أولاه اهتماما خاصا في مسرحه "، فكادت كل مسرحية أن تكون تجربة تجريبية جديدة "[2]، ولا زالت رحلته في سفينة التجريب متواصلة، مستمرة، من أجل الارتقاء بالمسرح إلى أسمى درجات الانفتاح والاستعلاء..وإنقاذه من براثين الجهل والتهميش.. وأنياب الانغلاق والإسفاف...

هكذا، وجدتني أقف عند نص من نصوصه، وكلي شغف به، وشوق إلى كشف قضاياه، واستنطاق أبعاده... فكانت لي هذه المقاربة المتواضعة التي تروم دراسته في بعده النصي أو الأدبي، من خلال تطبيق بعض آليات قراءة النصوص المسرحية.

والنص المسرحي – قيد الدراسة – عبارة عن مسرحية كوميدية،وسمها المؤلف ب: " وسام من الرئيس ". وقد صدر في كتاب أنيق، متوسط الحجم، عن العربي للنشر والتوزيع بالقاهرة، في طبعته الأولى [١٩٩٧]، وقد بلغ عدد صفحاته خمسا وسبعين صفحة.

أما عن معمارية المسرحية، فأسجل تكونها من فصلين، على أن المؤلف لم يسم الفصل الأول باسمه، وإنما بدأه مباشرة بالمشهد الأول، ثم عقبه بمشهد ثان، في حين جاء الفصل الثاني خاليا من التحديدات المشهدية.

فعم تتحدث هذه المسرحية؟ من هم أبطالها؟ أين ومتى وكيف وقعت أحداثها؟ ما التيمات التي تعالجها؟ كيف تصور صاحبها العملية الإخراجية لها؟ هل يمكن الحديث عن جماليات المسرح المصري انطلاقا منها كنموذج؟..

---

(١) - بنيونس الهواري، إشكالية التجريب في مسرح السيد حافظ، رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا في الأدب العربي، تحت إشراف د. مصطفى رمضاني، السنة الجامعية،(٢٠٠٠-١٩٩٩)، (الرسالة مرقونة بخزانة كلية الآداب والعلوم الإنسانية بوجدة) ، ص:٧

(٢) - السعيد الورقي، تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر (في مصر)، دار المعرفة الجامعية، اسكندرية – مصر ١٩٩٠، ص ٣٧١

تلك بعض الأسئلة الملحاحة التي اعتبرتها مفاتيح تتيح الدخول إلى رياض السيد حافظ. التي لا يمكن أن تغلق إلا في وجه لئيم، لا يميز بين النبات الطيب والنبات الخبيث.. إذن ماذا سأرى؟ وماذا سأسمع؟ وماذا سأشم؟ وماذا سألمس؟ وماذا سأتذوق هذه المرة،وفي هذا الحقل بالضبط؟.. "رب اشرح لي صدري ويسر لي أمري واحلل عقدة من لساني "(١)

النص الموازي :

إن أية مقاربة للنص – مهما كان جنسه – تستدعي الوقوف أولا عند نصه الموازي : **Paratexte**، أي " ما يحيط بالكتاب من سياج أولي وعتبات بصرية " (٢)، يندرج ضمنها كل من العنوان، والتعيين الجنسي، واسم الكاتب، والصورة أو اللوحة التشكيلية، والإهداء والمقدمة، والاستجوابات، والتعليقات، والنصوص المثبتة على ظهر الغلاف.. وكل ما يحفز على الدخول إلى عالم الكتاب.

وهنا نتساءل : ما العتبات التي اتكأ عليها السيد حافظ تمهيدا لولوج بواطن مسرحيته؟

١-١ –العنـــوان :

لا مجال لتجاهل الدور الكبير الذي يضطلع به العنوان في إطار تلخيص النص وتكثيف دلالاته، على أن " العنوان لا يحكي النص، بل على العكس، إنه يمظهر ويعلن نية (قصدية) النص"(٣) ونظرا لكونه علامة، فهو يحيل على مجموعة من العلامات التي تحدد له جملة من الوظائف يمكن حصرها في ثلاث، تكمن في كونه يحدد النص، ويكشف محتواه ويمارس إغراءه على القارئ بقراءته(٤).

عودة إلى عنوان نصنا " وسام من الرئيس "، نجد أنه جاء على شكل جملة مركبة من ثلاث كلمات : [وسام] – [من] – [الرئيس] : اسمين تربط بينهما علاقة جر .

وســـام ⟸ مبتــدأ

مـــن ⟸ حرف جر

الرئيــس ⟸ اسم مجرور

وشبه الجملة من الجار والمجرور [من الرئيس] في محل رفع، خبر المبتدإ.هذا

---

(١) الآيات:٢٤/ ٢٥ / ٢٦ - سورة طه.

(٢) أ. جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر،(الكويتية) مج٢٥،ع.٣-١٩٩٧،ص:١٠٣

(٣) عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص، البنية والدلالة، منشورات الرابطة – الدار البيضاء، ط.١- ١٩٩٦،ص:١٨

(٤) Gerard Genette, Seuils, Ed. du seuils, Paris, Fevrier, 1987,p.73

من جهة. ومن جهة أخرى، لابد من التريث عند مدلول الاسمين.

وسام : لغة، مشتق من[وسم]، نقول : وسمه وسما وسمة، " والسمة والوسام : ما وسم به البعير من ضروب الصور " [١]. الوسام هو كل أثر أو علامة يوسم بها، دليلا على الحسن.. وقد ينحى المعنى منحى آخر، فيصبح الوسام مكافأة أو تقديرا رمزيا لجهد مبذول وهو المعنى الذي يصح في حال نصنا هذا.

وهذا يجعلنا نتساءل : من أين يستمد الوسام؟ ومن الذي بإمكانه أن يقدمه، أو يمنحه كعربون محبة وتقدير؟ أيكون هو من يملك نفوذا قويا وسلطة عليا..إلخ؟ بلى، هو كذلك، و سيقوم الشق الموالي من العنوان بإثبات هذا الأمر وتأكيده.

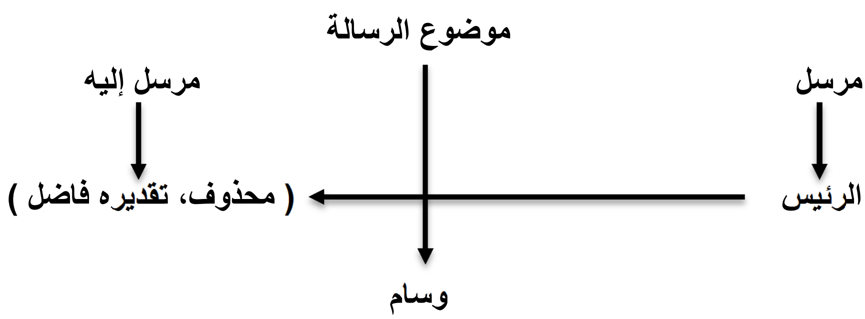
الرئيس : مشتق من [رأس] – [يرأس] – [رئاسة]. " الرئيس سيد القوم، والجمع رؤساء، وهو الرأس أيضا، ويقال ريس، مثل قيم، بمعنى رئيس "[٢]. ويضرب المثل للقوم في سوء المصير فيقال: "صاروا أذنابا بعد أن كانوا رؤوسا".

من هذا المنطلق، يتضح أن الوسام لا يمكن أن يمنحه إلا رئيس أو وزير أو مسؤول كبير. لهذا، نجد أن جملتنا جملة منطقية، لا غرابة فيها ولا غموض. إنها جملة خبرية، لا تروم إلا الإخبار. وهي تصرح لنا بمصدر الوسام. كما أنها – اعتباطيا – توجز لنا حكاية المسرحية. فهلم لنقل : إنها – ببساطة – تعلن قصدية النص،ولننظر توا في خطاب العنوان :

فهناك موضوع : [وسام]

وهنالك مرسل : [الرئيس]

فالعنوان قام بتحديد موضوع الرسالة، وهوية المرسل. ولكنه أغفل المرسل إليه، الذي ليس إلا [فاضلا] : البطل الرئيسي.. ولسوف يحاول التحليق بجناح مكسور في سماء المسرحية.. ولا يسعفنا في معرفة هويته إلا دأب البحث بالقراءة والتدبر.



(١) - ابن منظور، لسان العرب المحيط، دار الجيل – بيروت / دار لسان العرب – بيروت، ط ١٩٨٨، مج٦ (ن ي)، مادة (وسم)

(٢) - نفسه، مج ٢ (خ- ر)، مادة (رأس).

٢ ـ١ـ التعيين الجنسي

لقد ذيل المؤلف عنوان مسرحيته العريض – الذي شغل رأس صفحة الغلاف – بعنوان فرعي، عين فيه جنس النص، ألا وهو أنه " مسرحية ".ثم في نفس التعيين، عين نوع هذا الجنس، ألا وهو الكوميديا، بمعنى أننا إزاء " تعيين داخل التعيين ". وفي هذا الصدد، تجدر الإشارة إلى أن السيد حافظ بإشارته هاته إلى جنس المسرحية، جنبنا السقوط في الاختلاف حول تصنيف عمله، منذ النظرة الأولى إلى غلافه، وهو الإشكال الذي تثيره أعمال أدبية كثيرة، لغياب مسألة " التطهير الأجناسي ". فكثيرا ما يظل القارئ حائرا في تصنيف العمل، رغم قراءته، لجهله بجنسه، وهو الأمر الذي يحدث مثلا مع النصوص السردية ل [سليم بركات]، لخلوها من ميثاق العنونة الذي يحدد جنسها، على اعتبار أن " هذه الإشارات الأجناسية لها وظيفة ميتانصية – Métatextuelle، تتوخى توجيه فعل القراءة، وتسمح للقارئ بتلقي النص انطلاقا من أفق انتظاره الأجناسي " (١).

٣ـ١ – المؤلف / الكاتب المسرحي:

وقد جاء اسمه متموقعا أسفل العنوان وتحديد الجنس الأدبي. وإذا كان السيد حافظ غنياعن التعريف في الوسط المسرحي، فلا بأس من بعض الإشارات المقتضبة..فإن الذكرى تنفع - بصفة خاصة- المومنين، كما تنفع المسرحيين، وتنفع بصفة عامة كل الفنانين والباحثين...

ولد السيد حافظ عام ١٩٤٨ بمصر، والإسكندرية مسقط رأسه.

تخرج من جامعة الإسكندرية، نال سنة ١٩٧٥ديبلوم علم النفس والتربية.

حصل على جوائز أولى في مجال التأليف.

شغل منصب محرر / رئيس تحرير بأكثر من مجلة.

كتب مسرحيات للكبار، مثل : [ظهور واختفاء أبي ذر الغفاري]، [حبيبتي أميرة السينما]، [حكاية الفلاح عبد المطيع]..

كما خص مسرح الطفل بلائحة طويلة من إبداعاته، مثل: [سندس]، [سندريلا]، [علي بابا].. وقد عرض أكثرها.

قدم للإذاعة مجموعة من المسلسلات، كما ترك بصماته قي مجال الكتابة للسينما.

(١) - محمد بوعزة، رواية الإشكال، قراءة في " فقهاء الظلام " و " الريش " و " معسكرات الأبد " لسليم بركات، العلم الثقافي (ملحق أسبوعي يصدر عن جريدة العلم المغربية كل سبت) ع. ١٩٢٣٨، ص. ٣

عمل مراسلا لأكثر من جريدة ومجلة، وشارك في عدة مهرجانات ثقافية مسرحية..

٤-١- لوحة الغلاف التشكيلية :

تعكس اللوحة الكاريكاتورية – التي تشغل أكثر من نصف مساحة الغلاف السفلية – عسكريا، يلفه الغموض والغرابة والفوضى.. ذلك بأن جل ملامحه توحي بالعبث أو الجنون.. فهو يجلس على حقيبة أو ما شابه ذلك، لابسا بدلة عسكرية رمادية، حافي القدمين، و تبدو فردتا حذائه الرمادي ملقاتين،ربما دليلا على تعبه وشقائه.. وعلى ركبته اليمنى يضع قبعته التي يحكم شدها بيده اليمنى، وكأنها ستطير.. في حين اكتفى بإدخال يده اليسرى في جيب السروال الأيسر. وعلى الجانب الأيسر من قميصه، علق شيء كبير أخاله وساما، موقع بعلامة [PEPSE]، مما يجعل اللوحة لغة موازية تختزل دلالات النص، وهو ما تؤكده باقي مكونات اللوحة.

أما رأس العسكري، فزيادة على الأنف الكبير، والعينين الغائرتين، والأذن الطويلة – التي ربما ترمز إلى كثرة ما سمع من وعود وشتائم.. وربما إلى إذعانها وحسن إصغائها – والفم الكبير – الذي ربما دل على جفاف ريقه، نتيجة التذمر حينا، والمطالبة بحقوقه حينا آخر..- قلت رغم هذه المظاهر المثيرة، فإن ما يميز رأسه هو ذلك الأثر : أثر أحمر الشفاه الذي ترسب على خده الأيسر، وهو يحمل لونا ورديا مثيرا هو نفسه اللون الذي كتب به عنوان المسرحية، مما حقق تجانسا لونيا، له دلالاته بالطبع، من أبسطها – في تصوري – أن تلك البقعة من أحمر الشفاه الملتصقة بخده، إنما تعكس التصاق الوسام بذلك العسكري / الكاريكاتير، الذي هو تصوير لشخصية البطل [فاضل]. فأثر أحمر الشفاه يقابل ارتباط الوسام ب[فاضل] الذي لم يستطع التخلص منه. وما يؤكد هذا الاحتمال، هو اشتراك العنوان وأثر الخد في اللون، الدال على الإثارة قبل كل شيء. من هنا، يحمل لون أحمر الشفاه المطبوع على خد [فاضل] دلالة على الوسام الذي طبع حياة [فاضل] ومصيره بطابع لا يشق غباره. وعموما، فاللوحة مزيج من العبث والفوضى واللا معقول، يمكن أن نرده – باختصار – أو نؤوله بحالة الجنون التي آل إليها [فاضل] آخر الأمر. ومن ثم فتقاسيم اللوحة تلتقي مع مضمون المسرحية.

وإلى جانب هذا، يغلب على اللوحة اللون الرمادي الذي هو مزيج من الأبيض والأسود / النور والظلمة، /الوضوح والغموض،/الأمل واليأس.. ومن دلالات هذا اللون أنه علامة على الغموض والفوضى، وعلى اختلاط الأمور، وعدم الاستقرار.. وهو ما يفسر طبيعة الحياة غير المستقرة والغامضة والمضطربة التي عاشها

[فاضل]. وربما هو إحالة على حالته النفسية، وما يعتريها من اضطراب وتمزق، كيف لا، والسيد حافظ هو الخبير في علم النفس تأسيسا على دراسته المتعمقة فيه. وتكفينا هنا العودة إلى مسرحية الروسي [ليونيد أندرييف] : "حياة إنسان"، لندرك بعض أبعاد هذا اللون، كما جسدتها شخصية [هو] التي تحلت بزي ر مادي عديم الشكل، وعلى رأسها غطاء رمادي.و حتى عظامها كأنها منحوتة من حجر رمادي. بل حتى الغرفة التي شغلتها، كل شيء فيها رمادي بما فيها الجدران والسقف والأرض.. ومن خلال أحداث المسرحية، نفهم أن ذلك اللون الرمادي إنما يلهم بغموض حياة الإنسان – بطل المسرحية –، وغرابتها وخفاء ملامحه هو.[١]

من هنا أجد أن الصفات نفسها تنطبق على حياة [فاضل] بطل مسرحيتنا. وللعلم، فذلك اللون الرمادي تجاوز اللوحة، ليغطي مساحة أخرى، هي ما شغلها حيز التعيين الجنسي بالعرض.

٥-١- تاريخ كتابة المسرحية :

ولا أقصد به تاريخ نشرها وخروجها إلى القارئ، وإنما أعني به ذلك التاريخ المثبت في نهايتها، الذي يشي بتاريخ نهاية كتابتها، وهو ما تحدد بسنة اثنتين وتسعين وتسعمائة وألف. وإذا ربطنا هذا التاريخ بمجريات الأحداث على الصعيد العالمي،سنجد أنه يتزامن تقريبا مع تاريخ حرب الخليج [١٩٩٠م] التي نتج عنها وعي جديد، وفكر جديد، ومواقف جديدة.

ولذا فلتاريخ الكتابة إيحاءات على الواقع، انعكست على مجرى الحدث المسرحي، بدليل الإشارات الكثيرة في النص إلى وجود حرب سابقة في ما في ما وصفه المؤلف ب [البلاد المحررة]، وردت تلميحا لا تصريحا. ومن هذه الإشارات : اللهجة الخليجية (انظر ما يتعلق بشخصية [بدر] وأخيه [سالم]). وكذلك الإشارة إلى البلاد المحررة التي ينتمي إليها هذان الأخيران التي ليست هي " مصر " بطبيعة الحال، بدليل تكريم سفارة هذه البلاد – القائمة بمصر – لـ[فاضل].فلنستمع إلى الحوار التالي :

" بدر : فاضل مين؟

فاطمة: فاضل جوزي

بدر : أنتي متجوزة؟

---

(١) - ليونيد اندرييف، مسرحية [حياة إنسان] ترجمة : يوسف حلاق، سلسلة إبداعات عالمية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، دولة الكويت ع.٣١٤ نوفمبر ١٩٩٨.

فاطمة : أيوه يا خويا بقولك فاضل كان عندكم.. أنت منين يا خويا؟
بدر : أنا من البلاد المحررة.
فاطمة : يا أهلا وسهلا.
بدر : أهلا فيك
فاطمة : مش جوزي فاضل كان هناك؟ " (١)

إذن تاريخ كتابة المسرحية يحيل على فترة ما بعد تحرير دول الخليج. وهكذا فربما استشف المؤلف أحداث مسرحيته من نتائج حرب الخليج، طبعا إلى جانب اشتغال مخيلته بالابتكار والزيادة والحذف..

ملخص تقريبي :

تدور فكرة المسرحية حول حكاية بسيطة.. [فاضل] ذلك البطل في حرب التحرير، الذي أوشك على التضحية بنفسه في سبيل تحرير البلاد العربية – بدليل ما أصابه من جراح بالغة، أقعدته مدة ليست بالقصيرة بالمستشفى العسكري –، لم يوف حقه من الاعتراف بالجميل، ولم ينل من المكافأة غير وسام من الرئيس و صورة تذكارية معه، رفقة كل طاقم أبطال حرب التحرير، تم نشرها بالجريدة، فضلا عن حوار تلفزيوني أجرته معه المذيعة [صفية محمود].

وهكذا، ظل فاضل يتخبط في دو امة الحياة، يقدم رجلا ويؤخر أخرى، وزوجته [فاطمة]،- رفيقة مشوار حياته-، تسانده، يطرقان معا كل أبواب الرزق، وسلاحهما في ذلك وسام من الرئيس وصورة معه. ولكن سهام الخيبة كانت تقف لهما بالمرصاد، وكلما لاح لهما بصيص أمل، ينتهي الأمر بعودتهما وهما يجران أذيال الخيبة التي كانت تنفث سمومها في شرايينهما..يلحقهما عار الخذلان أينما حلا وارتحلا. فحتى نصيب [فاضل] الشرعي من أرض أجداده، استبد به [عمدة البلد] الذي عاث في الأرض فسادا.. وحتى كشك السجائر الذي فكر في الاسترزاق منه، في رحاب منطقة هادئة، آل إلى الهد، بعد معارضة أحد سكانها، ألا وهو الصحفي [محروس] الذي أكلها مشبعة كرامته.

وشاءت الأقدار أن تلقي في طريقه زميلاله في الحرب، ألقى إليه بالمودة، ومهد لإجراءات تكريمه من قبل سفارة بلاده المحررة. من هنا تنفس [فاضل] الصعداء، وردت روحه، نتيجة قرار السفارة أن مكافئه، بذريعة تقدير خدمته، وتعويضه عن

(١) - السيد حافظ، وسام من الرئيس، (مسرحية كوميدية)، العربي للنشر والتوزيع، ط.١ – ١٩٩٧، ص: ٥١-٥٢

أيام شقائه تلك، كسحابة صيف ومرت. سرعان ما صدق المسكين، وسبح في أحلام العصافير، تشاطره زوجته في الحلم : (امتلاك البيت والدكان، شراء السيارة..) وغيرها من الأحلام السرمدية التي لا تعدو كونها قصورا من رمال.

وما كاد المسكين يتهنأ بحلمه، حتى فوجئ بضربة قاضية – وذاك ما زاد الطين بلة-، إذ أسفر الحفل التكريمي الذي خصته به السفارة، عن منحه وساما جديدا، كان سببا في إعادته إلى المستشفى، ولكن هذه المرة، مستشفى من نوع آخر، ليس للتطبيب: إنه مستشفى المجانين، حيث قوبل رفض المسكين لوسام جديد، وتعبيره عن صدمته، برميه بالجنون. تلك إذن مشيئة القضاء والقدر.

مع الشخصيات :

إذا كانت المسرحية تتخذ من الحوار والحركة سندا لعرض قصتها، فإنها تعتمد على شخصيات تحدث وقائع هذه القصة. ومن التعريفات التي أحاطت بمفهوم الشخصية، تلك التي نهلت من معين التحليل النفسي، فاعتبرتها " وحدة عضوية تحتضن مظاهر عضوية وسيكولوجية " [(١)]. كما اعتبرتها عصارة التحولات النفسية الصادرة عن الفرد..إلخ.

فهذه الشخصية تتوقف عليها حياة المسرحية ووجود المسرح. فقد يسمح هذا الأخير بغياب الحوار عن طريق الملفوظ، وبغياب مجموعة من مقوماته.. ولكن غياب الشخصية يجعله مستحيلا، لأنها هي النسيج أو البوتقة التي ينبثق منها الصراع ويتوهج. وهي الوسيلة التي يركبها المؤلف لنقل أفكاره ومشاعره وتصوراته.

أما شخصيات السيد حافظ، فيطبعها طابع التعدد الهادف إلى تحقيق التوتر في الأحداث، وتعميق هوة الصراع فيها. وهي شخصيات تنبض بالحياة والحركة. إلا أنها لا تخضع للعفوية والتلقائية في تصرفاتها، وإنما " تتحرك على إيقاع الظروف الاجتماعية والسياسية المحيطة بها، وصراعاتها الداخلية[(٢)].

إن هذا التعدد والحركة ميزتان مصاحبتان للشخصيات التي يتحدث نصنا المسرحي على لسانها. وهي شخصيات مختلفة الطباع والمواقف، متفاوتة الصفات والخصائص. أي أن تعددها لم يحجم حافظاعن سبر أغوارها والتوغل في عوالمها النفسية.

---

(١) حسين رامز محمد رضا، الدراما بين النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت، ط.١- ١٩٧٢، ص:٣٦٤

(٢) بنيونس الهواري، إشكالية التجريب في مسرح السيد حافظ، (مرجع سابق) ص: ٢٦٠

وإذا كان فاضل عبد السميع هو الشخصية التي تشكل حجر الزاوية في مسرحيتنا، نظرا لحضوره القوي والمستمر فيها، فسيكون تركيز الحديث عليه بالدرجة الأولى. إلا أن هذا لا يمنع من ذكر باقي الشخصيات على سبيل الإشارة لا غير.

ونظرا لكونها قد ناهز عددها الستين، فإنه يتعذر علي الإحاطة بها جميعا، لذلك أكتفي بذكر أهمها، من الرجال والنساء.

أبرز الشخصيات من الرجال

محروس	عبده	العمدة	عزمى	عمر	جورج	سالم	بدر	فاضل

الشخصيات من النساء

أربع فتيات جميلات	سنية	كوكى	صفية محمود	فاطمة

فلنرفع الستار عن أهم الشخصيات لنستقرئها انطلاقا من ملامحها وصفاتها وحركاتها، ولتكن بدايتنا بالشخصية المحورية : شخصية فاضل.

فاضل : هو فاضل عبد السميع، الملقب ب [فاضل بوش]. أصله من الفلاحين، تجند للخدمة العسكرية، فتمكن بجده وإخلاصه من الحصول على صفة بطل، من خلال ذلك الدور الكبير الذي لعبه في الحرب التي توجت بنصر القوات التي ينتمي إليها. تقول المذيعة [صفية محمود]في هذا الصدد معبرة عن افتخارها به، ومعللة سبب اختياره لإجراء حديثها معه:

" صفية : علشان انت يا فاضل أول جندي رفع العلم وأول جندي دخل وأول جندي عمل عمليات عسكرية مع المقاومة ورجع صح."[1]

وهو شخصية تميل إلى روح الدعابة والمرح، حتى في أحرج لحظاتها :

" محروس : شيل الكشك

فاضل : أنت بتهزر؟

محروس : لا مبهزرش

فاضل : والكشك تاعبك في إيه بس؟.. الكشك دا وهو هنا بيوجعك يعني؟ بيقرصك في حاجة؟" [2]

وبين تفكهه الخارجي وتمزقه الداخلي، يعاني فا ضل عذابا سيزيفيا قاسيا، ويتجرع مرارة التهميش من كل حدب وصوب، ويبحث عن الحق والفضيلة في زمن غابت

(١) - السيد حافظ، وسام من الرئيس، ص: ١٤
(٢) - نفسه ص: ٣٨

عنه القيم السامية.

وفضلا عن هذا، فهو نموذج الإنسان البسيط : حياة وحلما. إلا أن الخيبة هي وحدها التي تتحقق له دائما، فتحاصر حلمه وتعقد حياته.

وإلى جانب هذه الشخصية التي احتلت مركز الصدارة، تحضر شخصيات أخرى لا تقل أهمية – على أنها لا ترقى إلى أهمية [فاضل] – ساهمت بطريقة أو بأخرى في بلورة الحدث، يأتي في مقدمتها :

العمدة : عمدة السوالم هو المسؤول الأول عن أكل حق فاضل بالباطل. وهو شخصية إجرامية لا تفارق [الشيشة]. كل تصرفاتها توحي بالأنانية والجشع وحب الامتلاك.ولكنها في المواقف الحساسة - أو التي تبدو لها كذلك - تتظاهر بالتدين :

" العمدة : نعم (شد الشيشة من يده) في إيه يا غفير؟

الغفير : فاضل عبد السميع

العمدة : مات.. يا حول الله يارب.. أبوه الله يرحمه كان صاحبي."(١)

في حين هي لا تخاف الله، ولا تحسب حسابا إلا لمن هو أقوى منها سلطة ونفوذا.

بـــــدر : هذه الشخصية تؤدي دور شاب عربي ينتمي إلى البلاد التي حررها فاضل وأمثاله. وهي شخصية السكير الذي يدعي البكاء على أرضه دما بدل الدموع، في حين هرب من واجب الدفاع عنها إلى الملاهي الليلية :

" فاضل : انت تعرفي بدر؟

كوكي : ما هو مزروع هنا بقاله سنين.

فاضل : هنا فين؟

كوكي : هنا في البار

فاضل : اخس عليك وتقولي بابكي واسمك من البلاد المحررة وأنا هناك. "(٢)

سالم : هو شقيق [بدر]. إلا أنه يختلف عنه فكرا وطباعا، إذ لم يتخل عن أرضه، كما ساعد [فاضلا] على حل مشكلته، نظرا لوشيجة الصداقة التي آلفت بينهما في الحرب:

" فاضل : دا سالم.. سالم كان هناك في البلد المحررة، كنت بوصله السلاح والرسائل "(٣)

---

(١) - السيد حافظ، وسام من الرئيس، ص: ٢٨

(٢) - السيد حافظ، وسام من الرئيس ص: ٥٢

(٣) - نفسه ص: ٥٥

جورج : يدعى [جورج سمبو].و هو أيضا زميل" فاضل " في الحرب، وسمت شخصيته بميسم الذكاء والإذعان لأوامر السلطة :

" فاضل :... با قولك إيه، إيه رأيك تقبض انت مرتبي شهر وأنا اقبض مرتبك شهر

جورج : حلوة دي مش ممكن

فاضل : ليه يا سمبو؟

جورج : أنا مع جورج بوش."[1]

محروس :

هو [محروس شعللها]، أستاذ صحفي، اسمه علامة على أفعاله. فهو لا يتورع عن إشعال الحرائق أينما حط رحاله.و يكفي أنه تسبب في منع [فاضل] من إقامة كشكه على الرصيف المقابل لعمارته. ووصل به الأمر إلى أن استحضر الشرطة لهذه، وهو نفسه الذي كان يحفز الجيوش على إشعال نار الحرب، متنعما هو بالبقاء في مقره.

" فاضل : محروس شعللها قال فورا هد الكشك.. مش انت اللي كل يوم في التلفزيون تقول اضربوهم.. يلا اضربوهم يلا يا جنودنا يا أبطال..فورا..كل حاجة مشعللها.. مشعللهافي الهد بره وجوه."[2]

- فاطمة :

هي فاطمة عبد اللطيف، زوجة فاضل، فلاحة في أصلها، تمثل نموذج الشخصيات النامية التي تكشف نفسها تدريجيا خلال الحكاية، وتتطور بتطور الحدث وتواصلها فيه مع الشخصيات.

وهي تحمل من صفات السذاجة والإذعان الكثير الكثير.. وقد أبدت استعدادا كبيرا للتحمل مع زوجها كل مشاق رحلته في الحياة، كما رثت لحاله، وقاسمته تعبه. وكانت ظلا له في السراء والضراء.

- صفية محمود:

هي مذيعة التلفزيون التي تعرف إليها فاضل يوم بعثت إلى المستشفى العسكري لتسجيل حديث معه. وقد تميزت هذه الشخصية بنوع من اجترار الحديث وتكرار الحوارات، إلى جانب توفرها على نصيب لابأس به من الصبر، والقدرة على التحمل، وغير ذلك مما تقتضيه طبيعة المهنة المزاولة.

---

(١) - نفسه ص: ٥٤

(٢) - نفسه، ص: ٤٧

- كـــوكي :
هي صورة للشخصية الثابتة أو المسطحة التي لا تتغير، منذ أول وهلة نتعرف عليها، لا يؤثر فيها المحيط. وهي راقصة، وصاحبة كازينو بشارع الهرم، تتمتع بجرأة كبيرة – ربما أكسبتها إياها طبيعة عملها-، تتقن الرقص والإغراء، وهي إلى ذلك صاحبة نفوذ وسلطة وقرار لا يرد:
" فاضل :.. الحكومة ما تقدرش تتكلم معاها لأن معاها أسلحة جامدة، شنبات كبيرة في الوزارة.."[١]
لقد تعاونت هذه الشخصيات وغيرها على بلورة الصراع، وكشف تناقضات الواقع والنزعات الإنسانية، وهذا لأنها تعكس خبرة السيد حافظ في حفر مجاهيلها النفسية وتفسير حالاتها.
الفضاء الزمكاني
١-٤ – الفضاء الزمني
تعرف مسرحية " وسام من الرئيس " تعاقب الأزمنة الثلاثة، إذ ينصهر في بوتقتها كل من الحاضر والماضي والمستقبل.
١-١-٤- الزمن الحاضر
تقع فيه أحداث المسرحية الآن، وليس في وقت آخر. وقد عرف حضورا طاغيا على جل المشاهد، فلا داع للتمثيل له.
٢-١-٤- الزمن الاسترجاعي
يقوم على أساس الاسترجاع، حيث التوسل بتقنية " الفلاش باك "ل " تحطيم الزمن المتتابع" [٢]، وإخلال تسلسله الروتيني، بإعمال الذاكرة لاسترجاع أحداث ومشاهد وقعت بالأمس القريب أو البعيد.وشاهدنا من النص على هذا الزمن يتمثل في مشهد لقاء [فاضل] بزميله القديم [جورج سمبو]، وما تفتق عنه من ذكريات.
" فاضل : ازيك يا جورج سمبو.
جورج : الله يسلمك إزيك إنت
فاضل : فاكر يا سمبو.
(يدور الكشك ويتحول إلى خندق وأضواء الكباريه كأنها أضواء المعارك)."(٣)
٣-١-٤- الزمن الاستشرافي
يتمثل في كل ما يحيل على زمن المستقبل، حيث يكون الحوار إيحاء بما سوف

---

(١) - السيد حافظ، وسام من الرئيس، ص: ٥٣
(٢) - بنيونس الهواري، إشكالية التجريب في مسرح السيد حافظ، ص: ٢٤٠
(٣) - السيد حافظ، وسام من الرئيس، ص: ٥٣-٥٤

يحدث أو يجب أن يحدث، كما في الفقرة التالية

" فاضل :.. بهدلوني يا سالم يا أخويا

سالم : حقك علي ما يدرون.. إزاي إنت لازم يكرموك انت جبت لنا سلاح وأول واحد خش البلد وانصاب. (...)

أنا لازم أشوف مشكلتك، لازم السفارة تعمل الواجب معاك البلد كلها.. بكرة الصبح السفارة كلها مستنياك وانا ح امر عليك اخذك.. "(١)

كما أن قراءة المسرحية تكشف عن وجود زمنين آخرين متناقضين :

- الليل

وهو زمن غياب سلطة العقل، وحضور الممارسات المحرمة دينيا، والمرفوضة اجتماعيا وخلقيا. وهكذا نجد في النص، أن هذا الزمن فرصة يغتنمها عباد الظلام،وعشاق أمواج الخمر الذين يهرعون بحثا عن الجحور، لتسع ممارساتهم التي قد تستحيي منها الشياطين،وهي تردد : " ما أنزل الله بهذا من سلطان ".. كما هو الإثم في كازينو: [كوكي بوكي]. وهذا الاسم في حد ذاته تنبعث منه روائح السوء والهوى، فلا عجب أن يكون اسما دالا على مسمى !. (٢).. ففي كل ليلة معرض لبضائع السكر والضياع والفحش.

النهار :

هو زمن الحركة والحيوية والنشاط، ومن الإشارات الدالة عليه في نصنا : مبادلة التحية الصباحية، كما حدث بين الراقصة كوكي والمذيعة صفية محمود (٣)

هذا ويخضع الزمن أحيانا للتحديد الوقتي، كما يتجلى في الإشارة المسرحية " الزمان : ٧ مســاء " (٤)،الدالة على موعد حفل السفارة، ويتضح كذلك في قول سالم لفاضل ضاربا له موعدا : ".. إلى اللقاء.. الساعة ٧ بكرة بعد الظهر "(٥).

٢-٤- الفضاء المكاني

في مقابل المسرحيات الأحادية المكان، تدور أحداث " وسام من الرئيس " في أمكنة متعددة، كل مكان له دوره ومميزاته. على أن ما يميز الفضاء المكاني – في عمومه – هو اتخاذه بنية دائرية، إذ يبدأ بالمستشفى وينتهي بالمستشفى، نفس البنية الدائرية تتوالى على مستوى دلالة المكان أو مبررات الحلول به، ذلك أن الفضاء المكاني يبدأ بالمرض وينتهي بالمرض :

---

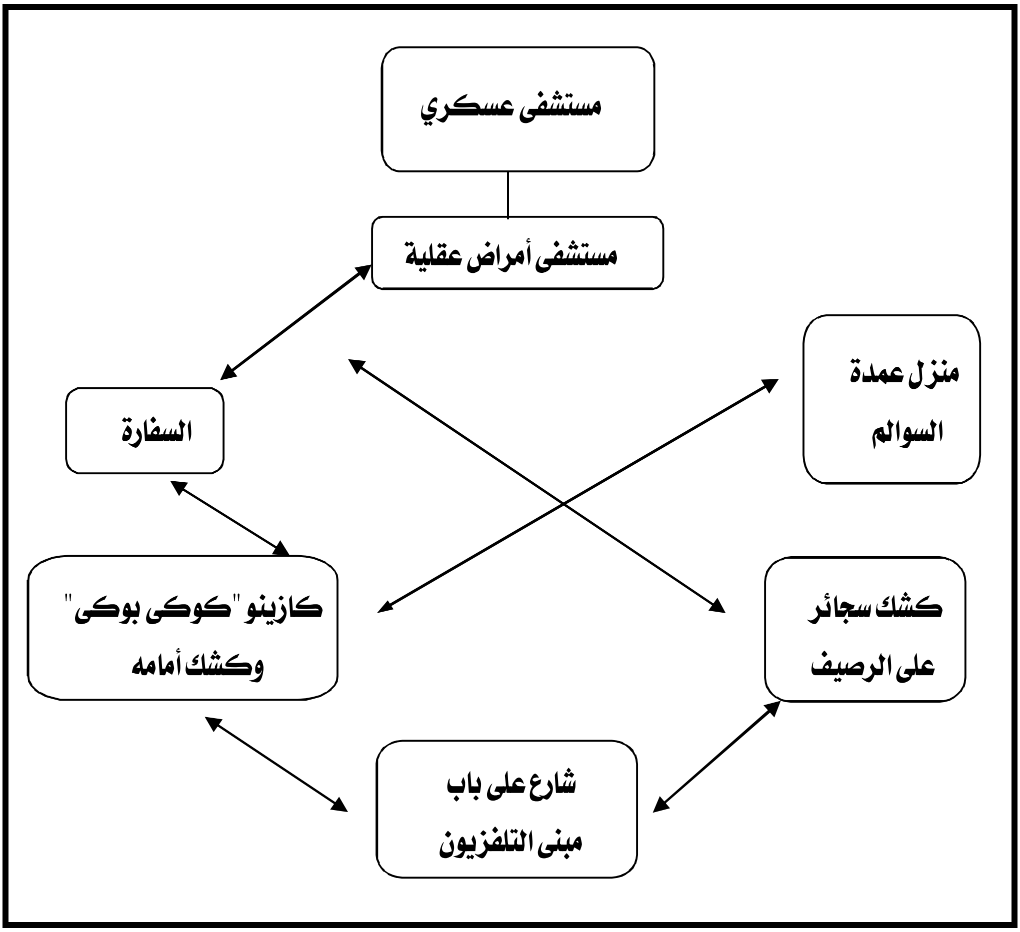
(١) - نفسه صك ٥٦

(٢) - نفسه، ص: ٥٠

(٣) - نفسه ص: ٤٨

(٤) - نفسه، ص:٥٧

(٥) - نفسه ص: ٥٦



هذا الفضاء المكاني، يمكن التمييز فيه بين الأمكنة المغلقة [المستشفى – منزل العمدة – كازينو كوكي بوكي – السفارة]، وبين الأمكنة المفتوحة [كشك على الرصيف – شارع على باب مبنى التلفزيون]، غير أن المستشفى يظل أهم وأكبر فضاء مغلق. وإذا كانت رغبة [فاضل]، وهو مصاب فيه – بادئ ذي بدء – لا تكف عن الإلحاح على مغادرته إلى الفضاءات المفتوحة الرحبة، حيث الحياة والحرية والآمال.. فإنه سرعان ما فقد الأمل بمجرد خروجه، لأنه ما من مكان يحل به، إلا ويتنكر له، ويلح عليه في الحياد والابتعاد... ودون أن يشعر يجد نفسه يعود إلى المستشفى. نعم من المستشفى.. إلى المستشفى.. وهو مكسور الجناح..!. ذاك قدره.

الموضوعات:

مسرحيتنا هاته خزان لقضايا إنسانية ومواقف درامية، صاغها صاحبها في قالب كوميدي ساخر. من هنا، يمكن الحديث عن تيمتين كبيرتين تتوزعانها.

١-٥- القضايا الإنسانية

يعج مسرح السيد حافظ بـ"مضامين ذات صبغة إنسانية عامة "[١]. ونصنا هذا يطرح أكثر من قضية تمس الإنسان وحياته بشكل عام، ذلك بأن " الموضوعات التي تشغل فكر حافظ هي المشاكل المصيرية المتصلة بحياةالإنسان اليومية ".[٢] والحقيقة التي لا يختلف فيها اثنان هي أنه أشعرنا بعمق هذه القضايا، وأوصلها إلينا مغلفة بثوب لا تعوزه الأناقة والصحة.

منها : الزبونية أو المحسوبية، وقد تجلت في إهمال المستشفيات علاجا ونظافة، والحكم عليها بوضعية مزرية دائمة، ما عدا في المناسبات الخاصة جدا، كزيارة الرئيس – مثلا – التي استدعت نظافتها وتوفير راحة مرضاها، حتى وإن اقتضى الأمر تغيير الأثاث والممرضات[٣] ونظام المستشفى كله، بل تحريض المرضى على الاعتراف – ادعاء – بأنهم يجدون كل الخدمة والراحة.

أما قضية الصراع الاجتماعي، فقد اتخذت مظهرين : صراع فاضل مع العمدة حول قطعة الأرض التي انتزعها منه زورا وبهتانا، ثم صراع [فاضل] مع الصحفي محروس، المسكون بنزعته الطبقية،إذ حرم عليه العيش قريبا من عمارته الفاخرة، وأدت به أنانيته إلى هد كشكه الحقير [٤]، الذي نصبه على رصيف قريب.

هناك أيضا قضية الانحلال الخلقي، و تتمثل في شخصيتي [كوكي] الراقصة، و[بدر] السكير. وتطرح المسرحية أيضا قضية اغتيال الحلم العربي في صورته المصغرة ها هنا. فما كاد فاضل وزوجته يرميان نظرهما بعيدا، ويحلمان بالمستقبل، وبالبيت الذي يلم شملهما، والدكان الذي يعيشان منه.. حتى دمرت حلمهما النتيجة التي أسفر عنها حفل التكريم ١ .

وفي هذا الصدد يذكر الناقد مصطفى رمضاني أن حرمان السيد حافظ من عصر

---

(١) - السعيد الورقي، تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر (في مصر) ص:٣٧٢

(٢) - إسماعيل الامبابي، الإبداع والتجريب في مسرح السيد حافظ، مجلة المعرفة س،٢٢ ع.٢٥٤، أبريل ١٩٨٣ ص: ٢١٥

(٣) - السيد حافظ، وسام من الرئيس، ص: ٥

(٤) - نفسه، ص: ٣٥

التحرر والاشتراكية هو الذي دفعه لأن " يعيشه في الحلم مع أبطال مسرحياته، لذلك نجد أن أغلبهم يجسدون هذا الحلم بنوع من التفاوت، ولكنهم جميعا يعيشون المفارقة الإشكالية ذات الطابع الدونكيشوتي بين أحلامهم وواقعهم المر. لذا، فهزيمتهم هي هزيمة جيل بكامله. "(١). هذه القضية نفسها تلقي بنا في ساحة الديمقراطية، لنطل عليها من نافذة النقد، لنعلم أسباب غيابها عن الحكم، أهي التي أبت الحضور بمحض إرادتها، أم أن أهلها تمردوا عليها كارهين أو مستكرهين؟ وفي اعتقادي إن الأول مستبعد، والثاني هو الذي أشارت إليه الديمقراطية بطرف العين خيفة أهلها..

فبمجرد ما أن حاول [فاضل] التعبير عن هول صدمته بالوسام الجديد الذي كرم به، ورفضه له، حتى جرد من حرية التعبير، ولحقته لعنة المسؤولين يعقبها مس من الجنون وانهيار عصبي خسفا بكل مقومات إنسانيته حتى كانت نهايته. لقد حاول المسكين أن يغرس بذور الفضيلة والحق،ولكن القهر داسه بعجلات ضخمة إنجليزية، وبمحرك عالي التقنية من صنع أمريكي. وقبل أن يرتد الطرف، كان قد نقل من عالم الشهادة إلى عالم الغيب...

هكذا، فالسيد حافظ " يقدم إلى المتلقي شحنات متوالية من الاندهاش المزعج والمقلق والمثير في آن واحد، إنه لا يقصد بفنه أن يهدهد حواس المتلقي، بل أن يحدث داخله صدمة المباغتة التي تولد فيه التوتر والحيرة والتساؤل "(٢). وأخيرا، أختم بقضية معاناة الشعوب، حيث تعكس معاناة [فاضل] معاناتها، من جراء توالي هزائمها، واستسلام أبنائها، وهو ما يشي به قول [الرجل الأصلع] مخففا عن فاضل : " ما تبكيش يا ابني، شعوب كثيرة بتبكي " (٣).

وهكذا، ننتهي إلى أن معاناة الإنسان هي دائما مجال انشغال السيد حافظ، لأنه " يهتم اهتماما كليا بمشكلة الإنسان المعاصر، والضغوط الاجتماعية والسياسية والاقتصادية الملقاة عليه، ويحاول أن يقتحم هذه العوالم في داخل الإنسان. " (٤)

---

(١) - مصطفى رمضاني، توظيف التراث في المسرح العربي، ج٢ ص: ٤٦٩

(٢) - السعيد الورقي، السيد حافظ وأزمة الانسان المعاصر، مجلة الثقافة العربية.س.١٠-ع.٣ – ١٩٨٣، ص: ١٣١

(٣) - السيد حافظ، وسام من الرئيس، ص: ٦٧

(٤) - السيد حافظ، الأشجار تنحني أحيانا (٩ مسرحيات تجريبية)، مطبعة الفتح، القاهرة ١٩٩٢، ص: ٣٠٤

٢-٥- تجربة الكوميديا

يعتبر" أحمد حسن الزيات أول من عرب لفظ الكوميديا بمصطلح الملهاة"[١]. وكان أول كتاب نظر لمصطلح " الكوميديا " هو كتاب " فن الشعر " ل [أرسطو]. يقول المعلم الأول : هي " محاكاة الأراذل من الناس، لا في كل نقيصة، ولكن في الجانب الهزلي، الذي هو قسم من القبيح. " [٢]بمعنى الجانب المثير للضحك في الفعل القبيح أو الصفة القبيحة. هذه المحاكاة، تتوسل لغة شيقة، وتتم في شكل درامي، و " بأشياء تثير الضحك، وبذلك يحدث التطهير من انفعال الغضب ".[٣] إلا أن هذا الضحك ينبغي فيه التوازن، لأنه إذا زاد عن حده " انقلب إلى قهقهة فارغة " [٤].

وما دمنا نتحدث عن الضحك، جدير بالتذكيرأنه ليس إلا عنصرا من العناصر التي يلزم توفرها كي تتحقق الكوميديا. صحيح أن الكل يتفق على كون : الكوميديا تشكل المجال المسرحي الأكثر اشتغالا بالضحك "،[٥] إلا أن هذا لا ينفي دور الفكاهة.

فأما الضحك فهو ببساطة " رد فعل تلقائي، لاستثارة عقلية مثل النكتة، أو جسدية مثل الدغدغة "[٦]، وهو لا ينبع من الفرح فقط، وإنما كثيرا ما " يكشف الضحك عن إدراكنا للتناقــض " [٧].

أما الفكاهة فهي " فن وفلسفة : فهي فن لا يجيده إلا القلائل من الناس، وهي فلسفة لأنها يجب أن تكون تعبيرا عن موقف أو نظرة أو فكرة، تتوسل إليها بلطف ودقة، باللمح دون الإطالة، وبالتلميح دون التصريح."[٨].

ولنربط بين العنصرين السابقين، نقول باختصار : إن الفكاهة " جوهرها الخيال

---

(١) - نبيل راغب، دليل الناقد الأدبي، مكتبة غريب، ص:١٧١

(٢) - أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت - لبنان، ١٩٥٢، ص: ١٦

(٣) - عصام الدين أبو العلا، نظرية أرسطو طاليس في الكوميديا، مكتبة مذبولي، ١٩٩٣، ص: ٥٩-٦٠

(٤) - محمد قيسامي، حوار مع الكوميديا، مطبعة تريفة،بركان، المغرب، ط١- ١٩٩٨،ص:٤٨

(٥) - حسن يوسفي، المسرح ومفارقاته، مطبعة سندي – مكناس، ط:١- ١٩٩٦ –ص: ٢٢

(٦) - نهاد صليحة، الضحك والكوميديا في المسرح : احتفالية تصالحية أم كرنفالية تفكيكية؟ مجلة المسرح، ع.٦٠ نوفمبر ١٩٩٣، ص: ٢

(٧) - شاكر عبد الحميد، الفكاهة والضحك – رؤية جديدة – سلسلة عالم المعرفة، ع.٢٨٩، يناير ٢٠٠٣، ص:٢٢

(٨) - وديعة طه النجم، الفكاهة في الأدب العباسي، مجلة عالم الفكر، مج.١٣ – ع.٣ – أكتوبر – نوفمبر – ديسمبر – ١٩٨٢ ص: ١١.

المضحك أو تعبيراته " [١]، ذلك بأنها تتعلق بما هو مضحك ومبهج.

على أن الضحك والفكاهة لا يكفي اشتغالهما في الكوميديا، إذ يلزمهما في الغالب رفيق ثالث، هو النقد، لأن الكوميديا تهدف إلى التسلية وإلى النقد. من هذا المنطلق، سنلامس بعض مظاهر الكوميديا كما وظفها السيد حافظ في مسرحيته.

١-٢-٥- الكوميديا والضحك / الفكاهة.

تحاول مسرحيتنا التنفيس عن الجمهور / القراء، من خلال اشتغالها على تيمتي الضحك والفكاهة.إلا أن هاتين الأخيرتين ليستا مجانيتين، وإنما لهما أسبابهما وتداعياتهما. ومن أمثلتهما:

" سنية : بقولك ايه أنا صبري نفذ يا فاضل. وروحي بقت في مناخيري.

فاضل : (من الداخل) أنت أصلا ما عندكيش مناخير ومالكيش روح. داحتى عزرائيل سايبك في الدنيا كده لأنه خايف يوسخ ايده منك"[٢].

فالموقف مثير للضحك بالفعل. ولكن أسبابه وجيهة، نظرا للمعاملة السيئة التي كانت تخص بها سنية مرضاها، وفاضل واحد منهم، لدرجة أنهها كانت تجبره على أخذ حقنة محلول الكلوكوز بنفسه، ولا تقدم له أية مساعدة طبية.

ثم لدينا مثال آخر، يتعلق بوجهة نظر [فاطمة] في تقدير قيمة الوسام،وهي تفسر للعمدة طريقة عمله بقولها :

"تدعك كده يطلعلك عفريت، يقولك شبيك لبيك عبدك وبين ايديك"[٣]

وحين تفشل محاولتها، تجيب عفويا :

"الوسام دا ما بيعملش حاجة يا فاضل، العفريت باين هرب منه"[٤]

ولا أحد يجادل في أن سبب الضحك المتولد عن كلامها لا يخرج عن فداحة جهلها وسذاجتها.

٢-٢-٥- الكوميديا والنقد الاجتماعي

لقد توسل السيد حافظ السخرية في معرض نقده الاجتماعي، وبرع فيها بامتياز. يقول على لسان فاضل : " أنا مبسوط ياريس احنا تمام ياريس والحمد لله كل شيء عال والخدمة في المستشفى ممتازة وبناكل كل لحمة ونرمي العظم للحيوان وكله بخير.. الجسر في بلدنا تمام والعمدة في بلدنا تمام ولا هم دهنوا المستشفى

---

(١) - شاكر عبد الحميد، الفكاهة والضحك – رؤية جديدة – ص: ١٤

(٢) - السيد حافظ، وسام من الرئيس، ص: ٢

(٣) - نفسه، ص: ٣٢

(٤) - نفسه، ص ٣٣

ولا كانت وسخة ولا كانوا بيرموا الأكل على الباب أبدا.. وكله تمام ياريس.."[1]
إنها قمة التذمر والسخرية التي يعبر بها عن أحواله الاجتماعية، كاشفا حقيقة النظام في المستشفى، حيث يلقى بالطعام للمرضى على الباب وكأنهم كلاب، ولا يعتنى بنظافة الغرف..إلخ

٣-٢-٥- الكوميديا والنقد السياسي

تظل السخرية وسيلة فعالة للنقد السياسي، مما يفسر علاقة هذا الأخير بالمسرحية الكوميدية. والمثال التالي نسوقه للتمثيل. ويتعلق برد الفعل الذي صدر عن فاطمة وهي تتحدث إلى محروس، ساعة أدركت أن [عبده] – البطل الذي عدى القنال في حرب ٧٣ – عين فراشا / بوابا :

" الله يخيبهم عينوه فراش بعدما عدا القنال ومشي وسط النيران وقتل كام واحد من الأعداء عينوه فراش.. انت مش عارف يعني إيه فراش.. فراش يعني موصلاتي ورق وحاجات بين المكاتب.. حسرة عليك من فراش لبواب..شفت الأبطال في بلدنا بيشتغلوا إيه بعد الحرب..فراشين يا بوابين. وانا فاكرة لما كنا في الحرب وصغيرين نقوله ابنك يقولك يا بطل هاتلي نهار.. كنا نقول عليهم أبطال مصر ونشوفهم في عربيات ونصفق لهم وبعد ما ينزلوا من العربيات نديهم الوظيفة فراش وبواب وكمسري..دا كلام!"[2]

إنها ترثي للوضع الذي آل إليه أبطال البلد. وفي الوقت نفسه تسخر من السلطة التي لها اليد الكبيرة في مصيرهم وسوء حالهم.

هكذا وظف حافظ الكوميديا لخدمة الأغراض النقدية، مما طبع مسرحيته بطابع الكوميديا السوداء. وبذلك " يبدو تجريب الكوميك في مسرحه متجاوزا لحدود حالته الفيزيولوجية باعتباره دغدغة شعورية، أو رد فعل تلقائي أو جماعي، ليصبح وسيلة للنقد الاجتماعي والسياسي، قصد تصحيح الهياكل السائدة، وتغيير الأعراض المتفسخة " [3].

بنية الحدث :

لقد ثار السيد حافظ على القاعدة الأرسطية برفضه لوحدة الحدث، ذلك بأن مسرحيته هاته منفتحة على أكثر من حدث ؛ أحداث لم يستقها من الأسطورة أو التراث، وإنما من الواقع : من ميثولوجية المعيش Mythologie du quotidien. على أنها لا تخلو من إيحاءات تاريخية تتعلق بالهزيمة العربية التي دخلها من باب

(١) - السيد حافظ، وسام من الرئيس، ص:٢٧
(٢) - نفسه، ص: ٣٦
(٣) - بنيونس الهواري، إشكالية التجريب في مسرح السيد حافظ، ص: ١٩٩

التغريب، فصورها على أنها انتصار، بهدف كسر أفق انتظار المتلقي.
وما دام يعرض علينا شريط حياة إنسان ما بعد الهزيمة/ الانتصار، كان لابد أن تتعدد الأحداث، لأن الحياة ليست حدثا واحدا فحسب، وإنما سلسلة أحداث. لنصغ إلى قول المبدع المسرحي عبد الكريم برشيد في هذا الصدد عن الحدث في مسرح السيد حافظ : "فالحدث في مسرحه موجود، ولكنه حدث ممهور بالغرابة، هو غالبا ما يكون ساكنا قائما على الانتظار والترقب والترصد، وإذا تحرك هذا الحدث فإنه لا يتحرك في خط مستقيم يصعد إلى أعلى. فقد يبدأ من الخلف أو قد يعود إلىالخلف بشكل سينمائي (فلاش باك).
هذا الحدث يبدأ متأزما ويبقى متأزما، ربما لأن الانفراج نوع من التفاؤل الكاذب، وعليه فلا مجال للتمويه على النفس، والكذب على الجمهور والقراء" [(١)].
ولما كان الحدث في العمل المسرحي يتركب من الحوار والصراع الدرامي، فإن حافظا ابتعد عن السرد باعتباره تقليدا أرسطيا، وركز في عرضه للأحداث على إبراز الصراعات النفسية التي تتعرض لها شخصياته. ومن هنا، دفعنا بقوة إلى الغوص في أعماق [فاضل]لنعيش معه أحلامه وطموحاته، وتعثراته وانكساراته،و جعلنا نقرأ المعالم التي رسمها لهذه الشخصية وبواطنها معا ككتاب مفتوح، نحس بإحباطاته، نشغل مفكرتنا وقت يشغلها، ونبحث لنا معه عن مخرج.
وفي ظل التطور الحدثي المتأزم : من المرض، إلى المفاجأة، إلى الشقاء، إلى الأمل، إلى الحلم، إلى الصدمة، تتوالى الأحداث وتتداخل. ويمتزج الحاضر بالماضي عن طريق أساليب خاصة سخرها [حافظ] لخدمة أحداث مسرحيته، أبسطها : ذلك الاسترجاع " فلاش باك " الذي فصل به بين وحشة الحاضر – لقاء فاضل الضائع مع [سمبو] قرب كازينو [كوكي] – ورعشة الأمس – صراع فاضل مع الموت على ضوء المعركة -، ليمنع استرسال الأحداث في خط تصاعدي.
بعد هذا، ننتقل إلى تناول الأحداث من منظور السيميائيات السردية. ولتكن وقفتنا عند النموذج العاملي لغريماسGreimas. وهو نموذج بسيط " تكمن بساطته في الفعل الذي يتجه كليا نحو موضوع الرغبة المستهدف من قبل الذات، والمتموقع كموضوع تواصل، بين المرسل والمرسل إليه. من جهتها، تصبح رغبة الذات مضمنة إلى انعكاسات المساعد والمعارض."[(٢)]
هذا النموذج العاملي ذو ستة أقطاب تتخذ صورة ثنائيات، إذ "نلاحظ أن العوامل

---

(١) (مجموعة أدباء)، دراسات في مسرح السيد حافظ، ج١- دار مدبولي، ١٩٨٨، ص:٨٥- ٨٦
(٢) - A.J. Greimas, Sémantique structurale , recherche de méthode , librairie Larousse- Paris ,1966,P.180.

تتوزع إلى أزواج مساعدة: الذات/ الموضوع، المرسل/ المرسل إليه، وأزواج معارضة : المساعد/ المعارض اللذين يمكن أن تعمل إشارة الاتجاه منهما على توضيح التمييزين، ويبدو الصراع غالبا مثل اصطدام، معركة بين هذين العاملين " (١)

المرسل إليه — الذات — المرسل

Destinateur ⟹ Sujet ⟹ Destinataire

Adjuvant ⟹ Objet — Opposant ⟹

المعارض — المو ضوع — المساعد

تأسيسا على ما جاء في نص حافظ، يمكن أن نرسم الخطاطة العاملية على الشكل التالي :

حر ب التحرير — فاضل ⟹ مصر ⟹

القدرة ⟹ الواجب — سنية- عزمي-العمدة فاطمة- عبده

محروس- مندوب وزارة كوكي- سالم التموين- مندوب مكتب العمل.. ⟹ الأمان والاستقرار

وانطلاقا من هذه الخطاطة يتألف نموذج غريماس من ثلاث علاقات :

- علاقة الرغبة Relation de desir [فاضل/ الأمان – الاستقرار]
- علاقة التواصل Relation de communication [مصر/ حرب التحرير]
- علاقة الصراع Relation de lutte [فاطمة – عبده.. / العمدة – محروس]

إن هذه العلاقات " تعبر عن الرغبة في حالة العلاقة بين الذات وموضوعها، ففي غياب موضوع مرغوب فيه لا مجال للحديث عن ذات أو رغبة، وعن الصراع في حالة العلاقة الرابطة بين المعيق والمساعد، فالرحلة التي لا تصادف ما يعيق استمرارها ولا من يساعدها على الوصول إلى الهدف، لا يمكن أن تسمى رحلة، وعن التواصل في حالة العلاقة القائمة بين المرسل والمرسل إليه، فالتواصل ممكن

-(١) Anne Ubersfeld , Lire le théatre , Classiques du peuple critique , Editions sociales, Paris , 1978, P. 71

لأن الرحلة تنطلق من رغبة لتصل إلى أهداف "[1].

سنركز في تحليلنا السردي على العلاقة الأولى، التي تشكل العمود الفقري داخل النموذج العاملي. إنها علاقة الراغب (الذات) بالمرغوب فيه(الموضوع)، على أساس التمييز بين الحالات والتحولات.

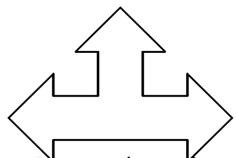
فأما الحالة، فيعبر عنها شكلان يتضحان من خلال الترسيمة التالية [2]

ملفوظات الحالة

ذات الحالة – موضوع القيمة

انفصال

ذ ? م



اتصال

ذ ? م

أما التحول، فهو المرور من حالة إلى أخرى وفيه شكلان

- تحول الاتصال : وهو تحول من حالة الانفصال إلى حالة الاتصال

الاتصال ⟸ [(ذ ٤/٣ م n) (م)]

- تحول الانفصال : وهو تحول من حالة الاتصال إلى حالة الانفصال

[(ذ nم) ⟸ (ذ ٤/٣ م)][3]

من هذا المنطلق، سنعاين الحالة بالنسبة ل(الذات / الموضوع) في النص، ونرصد بعتض تحولاتها :

- تلفظ الحالة : في هذه المسرحية، تبقى الذات والموضوع في علاقة انفصال، ذلك بأن الذات [فاضل] لم تنل موضوعها المرغوب فيه [الأمان والاستقرار]. لذلك نعبر عن هذه الحالة بما يلي:

ذ ______ ٤/٣ م

⇩ ⇩

فاضل (الأمان والاستقرار)

- التحولات : لنا الوقوف عند بعضها، تبعا لصيرورة الأحداث

---

(١) - سعيد بنكراد، السيميائيات السردية، مدخل نظري، منشورات الزمن، ٢٠٠١، الكتاب [٢٩]، ص: ٧٧

(٢) - Jean Michel Adam, Le récit, Edition (P. U.F) coll

(٣) أحمد بلخيري، دراسات في المسرح، مطبعة فضالة – المحمدية (المغرب). ط.١-٢٠٠١. ص: ١٨٣

حدث الصراع الدائر بين فاضل والعمدة حول الأرض

[فعل التحول (ذ٢)   (ذ١ n م)   التحول
(ذ ٤/٣ م)]

⇩ ⇩ ⇩ ⇩ ⇩

العمدة   فاضل   الأرض   فاضل ا لأرض

فالذات الأولى (ذ١) ليست هي نفسها الذات الثانية (ذ٢)

ف (ذ١) هي(فاضل) المالك للأرض، و(ذ٢) هي الذات العاملة (العمدة) الذي تدخل، فيصبح (فاضل) المالك للأرض (ذ١ n م) منفصلا عنها (ذ١ ٤/٣ م)

- حدث الصراع بين فاضل ومحروس

[فعل التحول (ذ٢) (ذ١ n م)   التحول   (ذ١ ٤/٣ م)]

⇩ ⇩ ⇩ ⇩ ⇩

محروس   فاضل   كشك   فاضل   الكشك

فقد كانت (ذ١) (فاضل) تملك كشكا، ولكن الذات العاملة (ذ٢) (العمدة) تدخلت، فأصبح فاضل الممتلك للكشك (ذ١ n م) فاقدا له (ذا ٤/٣ م)

آخر مثال نقف عنده على وجه التمثيل

[فعل التحول (ذ٢) (ذ١ n م   ذ١ ٤/٣ م)]

⇩ ⇩ ⇩ ⇩ ⇩

الوسام   فاضل   الاستقرار   فاضل   الاستقرار

فقبل انضمام (فاضل) إلى جيش حرب التحرير، كان فاضل (ذ١) مستقرا، يعيش في بلده (عزبة السوالم) مع زوجته، وله قطعة أرض يتكسب منها. ولكنه بمجرد انشغاله بالحرب، واجتيازه لها، تم تتويجه بالوسام (ذ٢)، ولم يجن منه شيئا، بل فقد كل شيء، حتى قطعة الأرض. فما بالك إذن بالأمان والاستقرار.

ويمكن أن نلخص هذه التحولات – في عجالة – على هذا المنوال

بعد	Agent transformateur	قبل
فاضل بدون أرض	العامل : العمدة فعل التحول : السرقة	فاضل بحوزته أرض
فاضل بدون شغل	العامل : محروس - فعل التحول: الهد	فاضل لديه مصدر رزق (كشك)
فاضل يعوزه الأمان والاستقرار	العامل: الحرب - فعل التحول : جائزة الوسام	- فاضل مستقر

هكذا، نلاحظ أن جل الأحداث تسير على وتيرة واحدة تتمثل في (الانفصال).

الأبعاد الجمالية :

ويتعلق الأمر بالوقوف عند بنية التناص، ذلك بأن حافظا يمتح من كل اتجاهات المسرح، لا سيما المسرح الطليعي الغربي، الذي " تعتبر مشروعة على مؤسسة الأول كل البيانات التي تعهدها المسرح الحديث مع العدم : الحلم، الرمز، المحاكاة الساخرة واللغة."[١]

١-٧- البعد الملحمي

نادرة هي المسرحيات العربية الحديثة التي نقف عندها دون أن نصادف فيها المرجعية البريختية، حيث يتوسل مؤلفها ب" تقنيات جمالية عقلية،نحو تحطيم سكونية الفرجة بتجاوز الجدار الرابع، والتباعد، وتغريب الحدث، وما إلى ذلك مما هو وارد في كتاب الأرغانون الصغير"[٢].

ولما كان التغريب أكثر الجماليات البريختية انتشارا، فإننا نجد في مسرحيتنا هذه حضورا مكثفا لتقنية التغريب، تلك التي تم ابتكارها و " ممارستها من أجل النضال ضد الاستلاب التقليدي " [٣]. وقد شرح بريخت B. Brecht نظريته في التغريب قائلا : " إن التوصل إلى تغريب الحادثة أو الشخصية يعني قبل كل شيء وببساطة

(١) Michel Corvin , Le théatre Nouveau en France, Presses universitaires de France , Paris, 7e Edition mise a jour, 1995, Fevrier , P 22.

(٢) - مصطفى رمضاني، الحركة التجريبية في المسرح المغربي المعاصر، مجلة الكويت، عدد ٧٧، يناير ١٩٨٩، ص.٧٣.

(٣) - عبد الرحمن بن زيدان، الفن الدرامي الجدلي ونقد الدراما التقليدية، بين المسرح الملحمي والماركسية والعبثية، مجلة البيان (الكويتية) عدد ٣٣٢، مارس ١٩٩٨ص:٢١

أن تفقد الحادثة أو الشخصية كل ماهو بديهي ومألوف وواضح، بالإضافة إلى إثارة الدهشة والفضول بسبب الحادثة نفسها " [1].

بناء على هذا المعنى فالتغريب يتجلى في عدة صور منها :

١-١-٧ التغريب على مستوى الآحداث

على الطريفة البريختية، عمد حافظ في مسرحيته إلى إضفاء طابع الغرابة على أحداث تمت بصلة قوية إلى الواقع، من ذلك ما جاء في مشهد تحويل فاضل إلى مستشفى المجانين، للانضمام إلى إخوته في المصير – حملة الأوسمة –

" فاضل : السلام عليكم، أعرفكم بنفسي، أنا فاضل عبد السميع.. ذي صورتي مع الرئيس.. وذا وسام من الرئيس في حرب التحرير

مريض١ : وأنا بطل حرب ٤٨ وذا وسام من الملك فاروق وذي صورتي معاه

مريض ٢ : وأنا بطل حرب ٥٦ وذا وسام من الرئيس وذي صورتي معاه

مريض ٣ : وأنا بطل حرب ٦٧ وذا وسام من الرئيس وذي صورتي معاه

مريض ٤ : وأنا بطل حرب ٧٣ وذا وسام من الرئيس وذي صورتي معاه."[2]

ولعل أي قارئ يفطن إلى أن ما جاء في هذا المشهد تغريب في تغريب، لأن تلك الحروب التي قدم حافظ أبطالها لم تتوج بانتصار عربي، بل إن تواريخها لا تفوح منها غير رائحة الهزيمة. إنه التغريب بعينه ! كيف نكون قد حققنا كل تلك الانتصارات وتاريخنا يشهد على هزائمنا المتوالية الملاحقة لنا كالعار؟!

يكفي أننا ما تكاد تذكر لنا التواريخ التالية : ٤٨-٦٧-..حتى تطأطأ رؤوسنا، وتشحب وجوهنا من جراء شبح الهزيمة.

٢-١-٧ – التغريب على مستوى الحوار:

لم يقف قطار التغريب في مسرحيتنا عند محطة الأحداث فقط، وإنما استوقفته محطات أخرى على رأسها : محطة الحوار، هذا الذي جاء مكسوا بحلة من الغرابة اللا متناهية.

والشاهد التالي للتوضيح :

" فاطمة : شوف يا خويا..دا الوسام..خده جوزي فاضل.. خده من الرئيس.. دا بطل حرب التحرير.

---

(١) - برتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمي، تر. جميل نصيف، علم المعرفة، بيروت، لبنان، ص: ١٢٤

(٢) - السيد حافظ، وسام من الرئيس، ص : ٦٩

فاضل : ودا بطل حرب أكتوبر ضرب خمسين دبابة.

عبده : أهلا وسهلا

فاضل : (للموظف) وانت؟

الموظف : أنا بطل الانسحاب.

فاضل : نعم

الموظف : أنا انسحبت سنة ٥٦ وانسحبت سنة ٦٧ واتزنقت في الثغرة سنة ٧٣"[(١)].

إنه حوار يلامس الواقع العربي من عدة زوايا، غطاه حافظ بثوب من الغرابة وهو يضع الأبطال موضع البؤس والضعف. في حين يمجد قانون الانسحاب، ويرفع دعاته إلى مصاف التسلط والتحكم في مصير الأبطال الحقيقيين. وهكذا، بتغريبه لحواراته، يكثف دلالات التغريب الملحمية.

٢-٧- البعد العبثي :

" نتحدث عن عناصر العبث أو اللا معقول في المسرح عندما لا نوفق إلى إنزالها في سياقها الدراماتورجي، المشهدي، الإديولوجي " [(٢)]. هكذا يعرف Patrice Pavis مصطلح العبث. أما جون رسل تيلر فيرى أن مسرح اللا معقول " مصطلح يطلق على جماعة من الدراميين في حقبة ١٩٥٠، لم يعدوا أنفسهم مدرسة، ولكن يبدو أنهم كانوا يشتركون في مواقف بعينها نحو ورطة الإنسان في الكون : وبخاصة أولئك الذين أوجز القول فيهم ألبيركامي في دراسة أسطورة سيزيفـوس " [(٣)].

والتعريفان معا يلقيان الضوء – بما فيه الكفاية – على مسرح العبث أو اللا معقول الذي حاول استعادة الثقة بالإنسان، بعدأن " أدرك مريدوه أن من المتعذر ارتضاء الأشكال الفنية والأدبية المبنية على قيم ومفاهيم اجتماعية فقدت صلاحيتها وفعاليتها " [(٤)].

وقد تفنن السيد حافظ في هذا النوع من المسرح متأثرا برواده الغربيين –

---

(١) - نفسه، ص:٤١

١ - Patrice Pavis , Dictionnaire du théâtre , termes et concept de l'analyse théâtrale , édition sociale ,Paris , 1980, p17

(٣) - موسوعة المصطلح النقدي، تر. عبد الواحد لؤلؤة، سلسلة الكتب المترجمة (١٢٠)، دار الرشيد للنشر، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، ١٩٨٢ ص ٥٢٣

(٤) - نعيم عطية، مسرح العبث، مفهومه، جذوره، أعلامه، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢ ص ٩.

يونيسكو في (المغنية الصلعاء) وبيكيت في (في انتظار غودو) -، فوسم مسرحيته بميسم القلق والاغتراب والتوتر والحيرة، ذلك بأنه جعل من شخصيته المحورية [فاضل] سيزيفا آخر، عبثا يسعى في تحديه لصخرة الواقع، يتحرك في دائرة مغلقة، ويحاول فك طلاسم مصير غامض، يحبل بشتى مظاهر العبث : عبث الإنسان المعاصر. إن هذه الشخصية الضائعة في زحام الحياة، تتطلع إلى القيم السامية، فيكون نصيبها وابل من العذابات والوحشة والمعاناة التي تحول بينها وبين تلك القيم المنشودة.

وهكذا، تجد نفسها في خندق واحد مع من حذوا حذوها، حيث كان مصيرهم واحدا، هو الخلود بدار المجانين إلى أجل غير مسمى.

كان حصولهم على الأوسمة أول محطة في رحلة العبث، وكانت آخر محطة فيها هي دفنهم بالحياة وأوسمتهم في مستشفى المجانين.وبعيدا عن هذا الموقف العبثي، نصطدم بموقف آخر، يتحدث فيه حافظ عن أبطال الهزائم، أقل ما يقال فيه : إنه يعبث بالهزيمة ويحلم بالانتصار..إنه عبث الحياة العصرية القائمة على كثير من الأوضاع "غير المعقولة" نتيجة الحروب وألوان الصراع الطبقي والمادي (١).

وقبل أن نقلب صفحة العبث، لابد من الإشارة إلى حضوره على مستوى الشخصيات، إذ جاء بعضها على طريقة بيكيت وأدموف غير محدد الهوية أو الجنس، أحيانا غير بارزة ملامحها ووضعيتها الاجتماعية: " الرجل " (٢)، أحيانا ذات قسمات باهتة :" الرجل الأصلع " (٣)، وأحيانا أخرى كمجرد أصوات: " صوت ١/ صوت ٢ " (٤)..إلخ.

وهذا بالتحديد هو ما وقف عنده المبدع عبد الكريم برشيد بمناسبة حديثه عن مسرح العبث في العالم العربي، بقوله : " كتب السيد حافظ مسرحيات لا تمت للمسرح في شيء، وصور واقعا عربيا متعدد الأبعاد والزوايا. فبدا هذا الواقع غريبا، وبدت مسرحياته أكثر غرابة، فالشخصيات قد تكون رموزا، وقد تكون أصواتا، وقد تكون حيوانات بشرية. " (٥)

---

(١) - عبد القادر القط من فنون الأدب، المسرحية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت ١٩٧٨ ص٢٩٢

(٢) - السيد حافظ، وسام من الرئيس ص: ٦٣

(٣) - نفسه ص: ٦٧

(٤) - نفسه ص: ٦٨

(٥) دراسات في مسرح السيد حافظ، ج١ ص: ٧٨

٣-٧- أبعاد أخرى

١-٣-٧- البعد الاحتفالي

منذ الأزل والاحتفال يسعى إلى تكريس المناسبات، سواء منها الدينية أم الاجتماعية أم السياسية أم الوطنية أم الرياضية..وهو بكل أنواعه يستدعي المشاركة، ومن ثم الاجتماع بالآخرين.[١]جدير بالذكر أن هذا الاحتفال لطالما اعتبر " التظاهرة الإنسانية الأزلية التي تعكس حقيقة الثقافة والفكر، لأن في الاحتفال يتحرر الفكر من القيود والمواضعات الاجتماعية "[٢].

من هذا المنطلق، نجد أن مبدعينا المسرحيين العرب رسخو ا في مسرحياتهم هذا البعد، وعملوا على إثرائه. وهكذا وجدنا السيد حافظ في مسرحيته يخصص حيزا لحدث الاحتفال الذي أقامته السفارة على شرف البطل المغوار [فاضل عبدالسميع]. ومن مظاهر هذا الاحتفال حضور شخصيات من فئات اجتماعية مختلفة (فاضل – السفير – محروس..)، نصب ميكروفون لتوجيه كلمات التقدير، زرع أكاليل الزهور في كل مكان، تصفيق حاد، تلويح بالأعلام، هتاف، موسيقى حالمة..إلخ. ومن الصيغ المعبرة عن الاحتفال: " جئنا إلى هنا الليلة لتكريم البطل " [٣].

٢-٣-٧- البعد التراثي

" عندما تختزن الذاكرة ما تختزن، وينطلق الأفراد والجماعات في ربط ما يحدث بما حدث وبما يودون أن يحدث، يولد التمثيل ويتصل الحاضر بالتراث " [٤].هكذا كان حال المسرح العربي منذ نعومة أظفاره. وقد ظل السيد حافظ مخلصا للتراث، لا يتوانى عن استثمار مخزونه. ومن هنا نجده في مسرحيتنا يثبت هذا الوفاء، وهو يمتح من التراث والتاريخ، ولا يقطع صلته مع الذاكرة العربية والإسلامية.. وذلك ما يتجلى في استحضاره للعديد من شخصيات التراث وأبطال التاريخ، في مقدمتها [جوربي – بطرس غالي – بوش- تاتشر- شوارسكوف – عكرمة – صلاح الدين –طومان – الملك فاروق..إلخ].

---

(١) ماري إلياس / حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت لبنان ط. ١ – ١٩٩٧ص ٣

(٢) مصطفى رمضاني قضايا المسرح الاحتفالي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٣، ص:٦٠

(٣) السيد حافظ، وسام من الرئيس،ص٥٩

(٤) محمد الكغاط، المسرح والتراث، مجلة الثقافة المغربية، س٢ –ع ٧ ماي – يونيو ١٩٩٢ ص٩٧

٣-٣-٧- البعد الأرتي

يتجلى في استثمار بعص تقنيات أنطونان أرتو **A. Artaud** التي نظر لها في بيانات القسوة إذ يرى أنه " لا بد من عنصر القسوة في أساس كل عرض، وإلا يصبح المسرح مستحيلا ".(١) وهو يشدد على أن المسرح ليس مجرد تمثيل وإنما هو الحياة ذاتها (٢)، الحياة كأصل غير قابل للتمثيل، " إنه الحياة نفسها بكل ما فيها من متعذر على التمثيل. " (٣)

هذا الحضور الأرتي ترك بصماته على النص، بدليل الصراخ والبكاء، والهياج والثورة، كما في نهاية حفل التكريم، حيث يصدم [فاضل] بالوسام، فيثور، ويقذف بكل شيء.(٤)ولعل أبرز مظهر للقسوة يتجلى في عنصر الاستفزاز الذي غلف المسرحية من بدايتها إلى نهايتها وهو ما يفصح عنه بجلاء استفزاز [محروس]ل [فاضل] ومن أبسط مظاهره : استفزاز الممرضة [سنية] ل [فاضل] :

"سنية:آه يا قليل الأدب..يا صايع.. يا ضايع يا لمامة الحواري يا فلاح"(٥)

وعموما فكل ما من شأنه " خلق الصدمة والإحساس بالقسوة التي لا تطاق : صراخ – استغاثة – ألم، أصوات غريبة.." (٦)هو بالضرورة مولد للقسوة.

٨- البناء الدراماتورجي

ونحن نتحدث عن البناء الدراماتورجي، لا نقصد غير الإرشادات المسرحية **Indications didascalies** تلك التي يرصد فيها الكاتب المسرحي تصوره للعملية الإخراجية، باعتبارها خزان " معلومات تحدد الظرف أو السياق الذي يبنى فيه الخطاب المسرحي. وهذه الإرشادات تغيب في العرض كنص لغوي، وتتحول إلى علامات مرئية أو سمعية "(٧).

١-٨ الإرشادات المتعلقة بالشخصيات

وهذا النوع من الإرشادات يبين أسماء الشخصيات والمعلومات الخاصة بكل منها.

---

(١) إريك بينتلي، نظرية المسرح الحديث، ترجمة يوسف عبد المسيح ثروت، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام ١٩٧٥،ص ٥٦

(٢) خالد أمين، الفن المسرحي وأسطورة الأصل، الطوبريس ط١ ٢٠٠٢ ص: ٢٠

(٣) جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، ترجمة كاضم جهاد، سلسلة المعرفة الفلسفية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط١ – ١٩٨٨، ص ٧٨

(٤) السيد حافظ، وسام من الرئيس ص٦٨

(٥) نفسه ص٢

(٦) سعيد الناجي، التجريب في المسرح، مطبعة دار النشرالمغربية، ط١، ١٩٩٨ ص٤٨

(٧) ماري إلياس / حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي ص٢٢

يقول حافظ مقدما لنا شخصية [بدر]: " يدخل شاب عربي في العشرينات، يرتدي فانلة عليها صورة بوش والعلم الأمريكي وطاقية، وهو في حالة سكر. " [١]

فهذا الإرشاد مثلا يزودنا بمعلومات كافية عن جنس الشخصية، وسنها، وهويتها، وشكلها الخارجي، وحالتها [فاقدة للوعي].

كما تعمل الإرشادات على تقديم معلومات أخرى، تخص أداء الشخصيات، قد تفيد تحديد حركاتها وسكناتها وانفعالاتها ونبراتها ولهجاتها.. وغير ذلك. وهذا شاهد من النص: " صوت عربات وصفارات رئاسة الجمهورية.. الكل بيجري ويهرول خارج المسرح، وصوت تحيات.. يظل على المسرح فاضل وفاطمة في بقعة ضوء.. نسمع صوت قلبه يدق مع فاطمة في رهبة وخوف " [٢].

ومفاد هذا الإرشاد توضيح حركة الشخصيات، وانفعالاتها، وردود أفعالها، نتيجة مفاجأتها بزيارة الرئيس. بل إنه يعلمنا حتى بنبرات [فاضل] وأحاسيسه الداخلية، إذ يوحي الإرشاد بحالة الخوف التي تنتابه وزوجته، إضافة إلى تصوير خفقان قلبه.

كما أن هاته الإرشادات قد تحدد وضع الشخصيات، وحركتها ومكانها على الخشبة، كما في المثال:

"يظهر من الخلف فاضل وفاطمة وهما يتجهان إلى موظف استعلامات"[٣].

فالشخصيتان تتحدثان من خلفية الخشبة نقطة انطلاق.وفضلا عن هذا، فإن أسماء الشخصيات المتحاورة، الثابتة بجانب الحوار على امتداد النص المسرحي، تشكل هي الأخرى جزءا من الإرشادات المسرحية.

وأخيرا تجدر الإشارة إلى أن هذه الإرشادات قد تزودنا من جهة، بمعلومات على شكل نص مواز للحوار، تأخذ اسم النص الخارجي **Meta-texte** تقوم بوظيفة إيعازية. مثلا :

"محروس: (يفتح محفظته) خذ يابني عشرة جنيه وشيل الكشك دا من هنا " [٤].

ذلك أن جملة (يفتح محفظته) أمام الحوار تشكل نصا إيعازيا / أمرا يوجه للشخصية: " قل هذه العبارة وأنت تفتح محفظتك ".

ومن جهة أخرى، قد تأخذ الإرشادات صورة معلومات متضمنة في الحوار،كالتالي:

---

(١) السيد حافظ وسام من الرئيس ص: ٥١
(٢) نفسه، ص ٢٥
(٣) نفسه ص: ٤٨
(٤) نفسه ص: ٤٠

"محروس:أيوه الراديو أهه (يشير إلى الراديو) الراديو اهه خليه يديك تصريح"[١].

٢ ـ٨ الإرشادات المتعلقة بفضاء اللعب ـ الخشبة

هذا النوع يطلق عليه اسم : إرشادات الخشبة، وهو يزودنا بمعلومات حول الديكور، والإنارة، والموسيقى، والمؤثرات السمعية / البصرية.. وهلم جرا.

ومن أمثلتها ما يلي :

- إرشاد خاص بالديكور

" ضوضاء في كل مكان في المسرح.. في الممر المؤدي لحجرة العنبر قد وضع سرير بالمقلوب، وقد وضعت كراسي كأننا في حالة معركة.."[٢]

- إرشاد خاص بالإنارة

" يدور الكشك ويتحول إلى خندق، وأضواء الكاباريه كأنها أضواء المعارك على المسرح.." [٣]

- إرشاد خاص بالموسيقى

"المسرح كله في موسيقى حالمة.. ثلاث بقع ضوء على فاطمة - ..فاضل..السفير..صوت المجاميع في الخلفية كأنه موسيقى حالمة.. مع حركة أشبه في موكب آخر حالم. " [٤]

- إرشاد خاص بالمؤثرات السمعية / البصرية

"يصفقون بحرارة، ويرشون زهور الورد الورق"[٥].

إلى غير ذلك من الإرشادات التي تكمن وظيفتها في تنظيم الخشبة.

---

(١) نفسه ص٣٩
(٢) - نفسه ص: ٢
(٣) نفسه ص: ٥٤
(٤) نفسه، ص: ٦٨
(٥) نفسه ص: ٦٢

على سبيل الخاتمة :

ماذا عساني أقول، بعد هذه الجولة في حديقة السيد حافظ ! تكاد لا تسعفني الكلمات. كل ما بإمكاني قوله : إن " وسام من الرئيس " نص يغري بالقراءة، لما يلم به من قضايا إنسانية تمس الإنسان العربي المقهور بصفة خاصة، والإنسان المصري بصفة أخص، مما يؤكد أن حافظا كتلة من المشاعر المتحركة، المنفعلة – أقصى درجات الانفعال – بما يمور حولها. زد على ذلك ما يفتحه هذا الرجل من آفاق للتجريب، ذلك بأنه قاوم الظروف وظل يحذو النعل بالنعل، حتى بلغ بتجريبه أعلى عليين في مقام أمين.. في الطليعة.. مع من يحمل وزر المسرح.. مع من يبحث فيه عن الداء ويصف له الدواء.. مع الذين يتعهدونه بالرعاية والعناية. ولقد صدق من قال إن حافظا يشكل وحده مدرسة مسرحية. يكفي أنه خلص المسرح العربي من عادة الاجترار : اجترار المواقف والأفكار والتقنيات.. فابتكر لمسرحه أساليب جديدة، وظل صامدا في وجه كل التحديات، وفي صمود رجالات المسرح العربي تثبيت لخطاه، وتحقيق لإرادة صموده، وهو ما رمى إليه حافظ بقوله: إن " المسرح في الموطن العربي يحقق كل يوم إرادة الصمود. " [1] ولعل هذا ما يبرر محاولات هذا المسرح لتجاوز الصعاب - وما أكثرها – سعيا إلى توثيق الصلة مع جمهوره وكسب اطمئنانه ورضاه.

---

(١) مصطفى رمضاني، الكاتب المسرحي السيد حافظ " المسرح العربي يحقق كل يوم إرادة الصمود "، جريدة الميثاق الوطني الخميس، ٣١ ديسمبر ١٩٩٢ ص: ٧

المصادر والمراجع

١- المصادر

١-١ المصادر العربية

- القرآن الكريم
- ابن منظور، لسان العرب المحيط، دار الجيل بيروت / دار لسان العرب – بيروت، ط١٩٨٨، مج ٢/ مج٦
- السيد حافظ، الأشجار تنحني أحيانا (٩مسرحيات تجريبية)، مطبعة الفتح، القاهرة، ١٩٩٢
- السيد حافظ، وسام من الرئيس (مسرحية كوميدية)، العربي للنشر والتوزيع، ط١- ١٩٩٧

٢-١- المصادر المترجمة

- ليونيد اندرييف، مسرحية "حياة أنسان "، ترجمة، يوسف حلاق، سلسلة إبداعات عالمية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، دولة الكويت،ع ٣١٤ –نوفمبر ١٩٨٨

٣-١- المصادر الفرنسية

Alfred Jarry, Ubu (Ubu Roi) Classiques Français,Booking International , Paris ,Janvier 1995

١- المراجـــع

١-٢- المراجع العربية

١. أحمد بلخيري، دراسات في المسرح، مطبعة فضالة، المحمدية، المغرب، ط١-٢٠٠١
٢. حسن رامز محمد رضا، الدراما بين النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ط١-١٩٧٢
٣. حسن يوسفي، المسرح ومفارقاته، مطبعة سندي، مكناس، ط١- ١٩٩٦
٤. خالد أمين، الفن المسرحي، وأسطورة الأصل، الطوبريس، ط١-٢٠٠٢
٥. سعيد بنكراد، السيميائيات السردية، مدخل نظري، منشورات الزمن، ٢٠٠١، الكتاب [٢٩]

٦. سعيد الناجي، التجريب في المسرح، مطبعة دار النشر المغربية ط١- ١٩٩٨
٧. السعيد الورقي، تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر في مصر، دار المعرفة الجامعية، اسكندرية –مصر، ١٩٩٠
٨. شاكر عبد الحميد، الفكاهة والضحك – رؤية جديدة – سلسلة عالم المعرفة ع.٢٨٩يناير ٢٠٠٣
٩. عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص، البنية والدلالة، منشورات الرابطة، الدار البيضاء ط١- ١٩٩٦
١٠.عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت ١٩٧٨
١١.عصام الدين أبو العلا، نظرية أرسطو طاليس في الكوميديا، مكتبة مدبولي ١٩٩٣
١٢.محمد عزيز نظمي، السيد حافظ بين المسرح التجريبي والمسرح الطليعي، سلسلة رؤيا، الإسكندرية، مصر ١٩٨٩
١٣.محمد قيسامي، حوار مع الكومنيديا، مطبعة تريفة، ط١- ١٩٩٨
١٤.مصطفى رمضاني، قضايا المسرح الاحتفالي، منشورات اتحاد كتاب العرب ١٩٩٣
١٥.ماري إلياس / حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، ممكتبة لبنان، ناشرون، بيروت لبنان – ط١- ١٩٩٧
١٦.نبيل راغب، دليل الناقد الأدبي، مكتبة غريب.
١٧.نعيم عطية، مسرح العبث، مفهومه جذوره، أعلامه، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢
١٨.دراسات في مسرح السيد حافظ، ج١، مكتبة مدبولي ١٩٨٨

٢-٢-المراجع المترجمة:

١. أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة : عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة بيروت – لبنان، ١٩٥٢
٢. أريكا بينتلي، نظرية المسرح الحديث، ترجمة : يوسف عبد المسيح ثروت، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٧٥

٣. برتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمي، ترجمة جميل نصيف، علم المعرفة، بيروت – لبنان
٤. جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، ترجمة كاظم جهاد، سلسلة المعرفة الفلسفية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء –المغرب ط١-١٩٨٨
٥. موسوعة المصطلح النقدي، ترجمة : عبد الواحد لؤلؤة، سلسلة الكتب المترجمة (١٢٠)، دار الرشيد للنشر، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية،١٩٨٢

٣-٢- المراجع الفرنسية

1. A.J Greimas, Sémantique structurale, recherche de méthode,Librairie Larousse,Paris ,1966
2. Anne Ubersfeld,Lire le Théâtre, classiques du peuple(critique) , edition s sociales,Paris , 1978.
3. Gérard Genette ,seuils ;ed. du seuils, Paris Février 1987.
4. Jean Michel Adam, Le récit ,Edition (P.U.F)coll.
5. Michel Corvin,Le Théâtre Nouveau en France , Presses universitaires de France , Paris ,7e édition mise a jour, Février 1995
6. Patrice Pavis,Dctionnaire du Théâtre ,Termes et concepts de l'analyse théâtrale ,Editions sociales,Paris , 1980

١- الرسائل والأطاريح

١. بنيونس الهواري، إشكالية التجريب في مسرح السيد حافظ، رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا في الأدب العربي، تحت إشراف د. مصطفى رمضاني، السنة الجامعية ١٩٩٩-٢٠٠٠(رسالة مرقونة بخزانة كلية الآداب والعلوم الإنسانية بوجدة)
٢. مصطفى رمضاني، توظيف التراث في المسرح العربي، أطروحة لنيل دكتوراه الدولة في الأدب العربي، تحت إشراف د. عباس الجراري، السنة الجامعية ١٩٩٢-١٩٩٣، (أطروحة مرقونة بخزانة كلية الآداب والعلوم الإنسانية بوجدة)، ج٢

١- المجلات

١. إسماعيل الامبابي، الإبداع والتجريب في مسرح السيد حافظ، مجلة المعرفة س٢٢-ع.٢٥٤، أبريل ١٩٨٣
٢. جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، مج ٢٥،ع.٣-١٩٩٧
٣. السعيد الورقي، السيد حافظ وأزمة الإنسان المعاصر، مجلة الثقافة العربية، س١٠-ع.٣- ١٩٨٣
٤. عبد الرحمن بن زيدان، الفن الدرامي الجدلي ونقد الدراما التقليدية، بين المسرح الملحمي والماركسية والعبثية، مجلة البيان (الكويتية) ع.٣٣٢مارس ١٩٩٨
٥. محمد الكغاط، المسرح والتراث، مجلة الثقافة المغربية، س٢- ع.٧ ـماي ـيونيو ـ١٩٩٢
٦. مصطفى رمضاني، الحركة التجريبية في المسرح المغربي المعاصر، مجلة الكويت ع٧٧يناير ١٩٨٩
٧. نهاد صليحة، الضحك والكوميديا في المسرح، احتفالية تصالحية أم كرنفالية تفكيكية؟ مجلة المسرح ع٦٠-نوفمبر ١٩٩٣
٨. وديعة طه النجم، الفكاهة في الأدب العباسي، مجلة عالم الفكر، مج ١٣ ـ ع.٣- أكتوبر ـ نوفمبر ـ ديسمبر ـ١٩٨٢

* الجرائــــــد

١- محمد بو عزة، رواية الإشكال، قراءة في " فقهاء الظلام " و " الريش " و " معسكرات الأبد " لسليم بركات، العلم الثقافي (ملحق أسبوعي يصدر عن جريدة العلم المغربية كل سبت) ع.١٩٢٣٨
٢- مصطفى رمضاني، الكاتب المسرحي السيد حافظ : "المسرح العربي يحقق كل يوم إرادة الصمود " جريدة الميثاق الوطني، الخميس ٣١دجنبر ١٩٩٢.

فهرس